

George L. Mosse

La nazionalizzazione delle masse

Simbolismo politico e movimenti di massa
in Germania (1815-1933)

Società editrice il Mulino



ISBN 88-15-09711-2

Edizione originale: *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York, Howard Fertig, 1974. Copyright © 1974 by George L. Mosse. Copyright © 1975 by Società editrice il Mulino, Bologna. Traduzione di Livia De Felice.

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito **www.mulino.it/edizioni/fotocopie**

Indice

Introduzione all'edizione italiana, <i>di Renzo De Felice</i>	p. 7
Premessa	21
I. La nuova politica	25
II. L'estetica della politica	49
III. I monumenti nazionali	81
IV. Le feste pubbliche: principi informativi ed evoluzione	115
V. Le feste pubbliche: il teatro e i movimenti di massa	149
VI. Il contributo delle organizzazioni	185
VII. Il contributo dei lavoratori	231
VIII. Il gusto di Hitler	261
IX. Il culto politico	293
Indice dei nomi	307

Nella vastissima produzione scientifica di George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse* rappresenta il punto d'arrivo di una ricerca intellettuale volta a sperimentare vie non tradizionali nell'indagine storica. L'opera ha lasciato un'impronta decisiva negli studi di storia culturale: in essa trova matura elaborazione un innovativo metodo di analisi che, guardando oltre la storia del pensiero politico, include nell'osservazione della realtà storica anche la dimensione dell'«abito mentale» delle persone, con tutto il suo forte carico di emozioni, sogni, aspirazioni.

Tema del libro è la sacralizzazione della politica, segnatamente la liturgia politica nazista e le sue conseguenze. Liturgia non più liquidata come mera propaganda ma vista come luogo «teologico» d'incontro tra autorappresentazione del nazismo e credenze della popolazione.

Come rievoca Mosse nella sua autobiografia (*Di fronte alla storia*, Laterza, 2004), il libro, pubblicato nel 1975, uscì in traduzione italiana al Mulino nel 1976 grazie al grande intuito di Renzo De Felice, e si inserì subito nel dibattito storiografico sul fascismo che nel nostro paese si stava facendo in quegli anni sempre più vivace. E proprio il successo riscosso immediatamente in Italia segnò l'inizio della sua fortunata ricezione internazionale.

Da allora ininterrottamente ristampato, a distanza di trent'anni *La nazionalizzazione delle masse* è diventato un classico: il Mulino lo ripropone nella collana «Biblioteca» come l'opera pionieristica che ha inaugurato uno dei filoni più originali della storiografia dell'età contemporanea.

Introduzione all'edizione italiana

Pochi libri — forse nessuno tra quelli pubblicati in questi ultimi anni — hanno tanta potenza suggestiva e sono così ricchi di vera cultura e di stimoli intellettuali e di suggerimenti metodologici e tematici come questo di George L. Mosse. Fare in questo campo riferimenti, confronti, è sempre difficile. Eppure, se un riferimento, un confronto è possibile, i nomi, i titoli che vengono in mente sono due: quello di Johan Huizinga con il suo *Autunno del Medioevo* e quello di Marc Bloch con il suo *I re taumaturghi*. Altri punti di riferimento non ci pare rendano infatti il particolare carattere di un'opera come questa così importante sia per il suo specifico apporto alle nostre conoscenze attorno ad un secolo e mezzo di storia tedesca, politica, *culturale* e — per usare un termine che la scuola delle « Annales » ha reso celebre — *inconsapevole*, sia per le aperture che essa presenta e permette su uno degli aspetti più complessi, ambigui e discussi della storia contemporanea: le radici remote dei moderni totalitarismi di destra e il peso di esse sulla politica e l'organizzazione di massa dei regimi « fascisti ». Sotto questo profilo *La nazionalizzazione delle masse* di Mosse — a livello della più recente storiografia — può essere ricollegata, per alcuni aspetti almeno, solo ad un'opera come *Le origini della democrazia totalitaria* di Jacob L. Talmon, che, per altro, studia esclusivamente la genesi settecentesca del totalitarismo di sinistra. Anche se le linee di sviluppo sono diverse (talché il rifiuto di Mosse della teoria del totalitarismo è doppiamente motivato: in forza della contestazione dell'assoluta centralità che in essa hanno l'uso del terrore e il rapporto diretto tra capo e popolo, ma in forza anche della dimostrazione dell'assoluta insoste-

nibilità dell'affermazione che tra le premesse indispensabili del totalitarismo siano il tramonto dello Stato nazionale e il crollo del sistema classista) non vi è infatti dubbio che il punto di partenza dei due processi totalitari è lo stesso; e non solo cronologicamente, ma — come benissimo mette in luce Mosse — anche ed essenzialmente rispetto alla comune matrice rousseauiana: la ricerca di una moralità (e di una unità, quindi) laica e sociale che sostituisca l'etica religiosa tradizionale e che tragga il suo valore universale (razionale ed emotivo) dalla « volontà generale ». Il che per altro non vuol dire che le radici dei moderni totalitarismi non avessero matrice e tendenze democratiche. Al contrario, in entrambi i casi, queste erano reali, solo che il loro obiettivo non era un governo rappresentativo, parlamentare, quale veniva offerto dalla interpretazione « borghese » della rivoluzione francese, ma una *democrazia di massa*, quale poteva essere sentita appunto da masse (che spesso erano ancora solo *folle*) e che cercavano una partecipazione politica « più vitale e più significativa », proprio in quanto masse, nazionali o lavoratrici, e una identità collettiva che affondasse le sue radici in tradizioni ed aspirazioni già radicate (in punti di riferimento fermi e semplici) e non significasse una rottura, uno sradicamento psicologico e sociale.

Che i « fascismi » siano stati — laddove giunsero al potere — dei regimi politici nuovi rispetto a tutte le altre forme di governo, in nulla confondibili (come troppo spesso ancora la pubblicistica e la propaganda politica tendono a fare) con i regimi autoritari e conservatori che li hanno preceduti, accompagnati e seguiti (rispetto ai quali ciò che più li ha caratterizzati è stato il tipo diversissimo di *partecipazione* popolare) non è certo a livello scientifico un'affermazione originale. Ugualmente non nuova (si pensi allo Schmeer), anche se indubbiamente meno comune, è l'affermazione che il nazionalsocialismo e il « fascismo » in genere avrebbero introdotto ed attuato un nuovo *stile politico* fondato in larga parte sulla « realizzazione drammatica » di una serie di miti e di culti

di massa. Né, più in generale, è mancato chi ha sottolineato la grande influenza che su Mussolini ed Hitler ebbero le teorie di studiosi come Le Bon, ovvero chi ha riportato il discorso sul « fascismo » a quello più ampio del rapporto masse-potere. Prima di questo libro di Mosse nessuno aveva però né approfondito veramente questo tipo di discorsi né, soprattutto, li aveva affrontati con un respiro, una sistematicità, una documentazione così vasti (e, ciò che più conta, con una finezza, un equilibrio e un senso del limite da vero storico), calandoli indietro in quello della « nuova politica » e del suo prender corpo e precisarsi a tutti i livelli, consapevoli ed inconsapevoli, di élite e di massa, culturali e politici, in tutte le sue manifestazioni, letterarie, estetiche, architettoniche, teatrali, ecc., e nelle sue forme di espressione attraverso le feste popolari, la musica, la danza e le organizzazioni sportive. E tutto ciò a cominciare dalla fine del Settecento e soprattutto — essendo la sua ricerca incentrata sulla Germania — dalle guerre di liberazione antinapoleoniche. Dal momento, cioè, in cui si può dire prendesse corpo il processo della vera e propria *nazionalizzazione* delle masse. Ovvero — in altri termini — la compenetrazione dei valori, degli ideali borghesi e nazionali in un *corpus* non solo comune alla gran maggioranza delle classi medie, ma in grado di poter coinvolgere ed influenzare parzialmente anche le masse popolari, specie quella parte di esse che aveva partecipato in qualche modo alle guerre di liberazione e si lasciava inserire in qualche misura nella corrente per l'unità nazionale tedesca.

Con questo — sia ben chiaro — Mosse non vuole affatto negare quello che ormai è un punto fermo per la migliore storiografia, che, cioè, il « fascismo » sia stato prodotto dalla prima guerra mondiale e che senza questa non vi sarebbe stato quello. Né, tanto meno, egli vuol prospettare una nuova teoria, una nuova interpretazione del « fascismo » fondata sulla « nuova politica ». Da vero storico egli rifugge dalle schematizzazioni e sa benissimo che la riduzione dei fenomeni storici ad una unica causa

rende impossibile la loro effettiva comprensione, li sfigura e, per dirla con Bloch, « è molto spesso la forma insidiosa della ricerca di un responsabile », « quindi di un giudizio di valore », quindi di un distorto *privilegiamento* di un solo aspetto di una realtà ben più composita e multiforme. Il senso della sua ricerca è un altro.

Da un lato Mosse vuol mettere in rilievo soprattutto due cose. *Prima*, che, in quanto « movimento di massa » e anche in quanto « democrazia di massa », il « fascismo » aveva « una lunga storia dietro di sé prima che i nazisti e gli altri fascisti ne facessero buon uso ». Sicché — fermo restando il valore determinante della prima guerra mondiale — per lui, se si vuol capire veramente il « fascismo » e in particolare il nazionalsocialismo e il consenso da essi raccolto, è necessario risalire *anche* a questi precedenti e vedere come il « fascismo » si è ricollegato ad essi. « Perché furono proprio i miti e i culti dei primi movimenti di massa che diedero al fascismo una base dalla quale operare e lo misero in grado di rappresentare una alternativa alla democrazia parlamentare. Milioni di persone videro nelle tradizioni di cui parlava Mussolini una possibilità di partecipazione politica più vitale e più significativa di quella offerta dall'idea " borghese " di democrazia parlamentare, e questo poté succedere solo perché esisteva una lunga tradizione, rappresentata non solo dai movimenti di massa nazionalisti, ma anche dai movimenti di massa dei lavoratori ». *Seconda*, che la « nuova politica » operò entro un'area che « non può essere limitata a quelle classi marginali che talvolta vengono accusate di conferire, a livello di base, forza dinamica alla destra europea ». « In realtà la composizione sociale della destra trascese, nella maggior parte d'Europa, queste classi ». In Germania in particolare la « nuova politica » interessò gran parte delle classi medie (dei cui valori fu una sorta di trionfo) ed influenzò e cristallizzò settori non trascurabili della classe lavoratrice. Il che contribuisce a spiegare perché nel primo dopoguerra il fattore nazionale ebbe tanto peso, al punto che persino i socialdemocratici e i

comunisti dovettero fare i conti con esso¹ e l'elemento risolutore in questa situazione « fu l'abilità dimostrata dai nazionalsocialisti nel costringere i loro avversari ad accettare il dibattito all'interno di una cornice da essi stessi creata ». È soprattutto giustificata quella che è una delle affermazioni centrali di tutta l'opera di Mosse e cioè che Hitler si trovò ad agire all'interno di una realtà caratterizzata da un *culto nazionale* (con valore di autocoscienza nazionale) e di uno *stile politico* (che faceva appello ad aspirazioni radicate e cercava di ipostatizzarle mediante il mito, il simbolo, l'estetica della politica) già giunti a piena maturazione e che avevano ormai vita autonoma.

Da un altro lato la ricerca di Mosse vuol mettere in rilievo che il nazionalsocialismo fece sostanzialmente suoi la « nuova politica » — che, anzi, portò alla massima perfezione — e gran parte del patrimonio culturale (razionale ed emotivo) su cui essa si fondava e tende altresì a stabilire quanto ciò corrispondesse alla personale posizione e convinzione di Hitler, quanto fosse invece strumentale e quale fu l'apporto diretto e specifico del *Führer*. Nella economia generale dell'opera di Mosse, questa parte sulla versione più propriamente nazionalsocialista della

¹ Nell'autunno 1922 il gen. Luigi Capello intraprese un viaggio di studio attraverso la Germania. Al ritorno redasse una relazione (di cui si conserva il manoscritto) assai ampia e dettagliata — *le condizioni della Germania (Impressioni di viaggio)* — che per la sua precisione e la sensibilità politico-militare del suo autore è del più vivo interesse. Tra l'altro il Capello dedicò una dozzina buona di pagine ad illustrare (anche con una serie di riferimenti storici che si rifacevano al tempo delle guerre antinapoleoniche (la consistenza ed i caratteri delle numerose organizzazioni « ginnico-sportive » che caratterizzavano la vita tedesca e che erano in quel periodo in netta espansione (sia nelle loro versioni di « destra » che in quelle di « sinistra »). L'interesse del gen. Capello per tali organizzazioni e l'esposizione dei loro caratteri confermano pienamente l'analisi e le valutazioni di Mosse. È altresì significativo che l'*excursus* sulle organizzazioni ginnico-sportive sia inserito nel capitolo dedicato a *L'idea della rivincita* e che a proposito di questa il Capello scrivesse: « Domani di fronte alla possibilità di una rivincita tutti i tedeschi saranno uniti. Anche i Comunisti ... questi però, intendiamoci, non per favorire la guerra borghese, ma per lottare contro il capitalismo straniero, sopraffattore del proletariato tedesco. La conseguenza però sarà sempre la stessa ... non è vero? ».

« nuova politica » è la meno ampia. Certamente la sua importanza è però estrema, sia per la comprensione di taluni aspetti del nazionalsocialismo, sia per gli elementi che offre per comparare tra loro i vari « fascismi » e, quindi, per precisare ed approfondire il discorso sul *fenomeno fascista*. Alla luce della ricerca di Mosse, infatti, alcuni aspetti e alcuni problemi di tutta questa tematica assumono un significato assai diverso da quello che sin ad ora in genere è stato dato loro e più di un giudizio corrente è rimesso in discussione o, addirittura, da accantonare. Di ciò il lettore, anche non specializzato in questi studi, potrà rendersi facilmente conto da sé. Su alcune delle questioni più significative sollevate da Mosse vogliamo però richiamare particolarmente l'attenzione.

La prima e più generale è quella che scaturisce dall'affermazione che il nazionalsocialismo e, in genere, il « fascismo » fecero propria la « nuova politica ». Alla luce di questa affermazione è infatti evidente che il giudizio che sino ad oggi è stato dato di tutto l'aspetto adunate di masse, cerimonie, rituale, ecc. in questi regimi va rivisto. Limitarsi a parlare di retorica, di demagogia, di gusto del grandioso diventa insufficiente e il discorso deve essere impostato altrimenti: sul significato e il valore *culturale* di questi fatti e, più in particolare, sulla loro corrispondenza o meno ad una realtà *culturale* che il « fascismo » non tanto voleva creare (o espandere) quanto vi si voleva inserire per modificare a proprio vantaggio. Fondamentali sono a questo proposito le precisazioni di Mosse sulla concezione di Hitler riguardo l'*autonomia della liturgia* (cioè dell'autorappresentazione del culto nazionale), da lui considerata l'unico elemento veramente in grado di assicurare continuità al sistema politico nazionalsocialista; al punto di essere convinto che la stessa sua figura e funzione dovessero essere integrate nel rituale e il rapporto *Führer-Volk* non dovesse essere troppo personale, non dovesse degenerare in un rapporto carismatico, in un culto della personalità, dato che l'« attrazione magica » della sua personalità sarebbe mancata ai suoi

successori e ciò avrebbe creato un elemento di squilibrio, di indebolimento del culto che, invece, doveva essere appunto autonomo e fondato su elementi permanenti. Ugualmente, alla luce dell'analisi di Mosse — che, del resto, bene lo sottolinea — parlare per molte iniziative dei regimi « fascisti » di *propaganda* diventa perlomeno improprio e in qualche caso può trarre in errore. In molti casi, certo, si trattò di propaganda; in altri, però, ricorrere per spiegarli al termine propaganda, che « indica qualcosa di artificioso che cerca di condizionare le menti degli uomini mediante delle appropriate tecniche “ di vendita ” », « porta a fraintendere il processo organico del culto nazista e la sua natura essenzialmente religiosa ». « L'accusa che mediante la propaganda i nazisti abbiano tentato di costruire un mondo illusorio fondato sul terrore è accettabile solo in parte: nessuno negherà certo l'uso del terrore, ma siamo in possesso di sufficiente documentazione che attesta la genuina popolarità della letteratura e dell'arte naziste, e, quindi, l'inutilità per i nazisti di doverle rendere efficaci con un'azione terroristica. E questo è vero anche per lo stile politico nazista, che era popolare, perché si fondava su una tradizione diventata ormai familiare e congeniale ».

Su un'altra questione sollevata da Mosse ci pare di dovere pure richiamare l'attenzione: quello di come — se si tiene presente il particolare fenomeno culturale che è alla radice della « nuova politica » — vanno visti e giudicati il pensiero politico, l'ideologia « fascisti ». Anche a questo proposito infatti Mosse (che a questi temi ha, come noto, dedicato negli anni passati vari ed importanti studi) è esplicito: « Il pensiero politico fascista e nazionalsocialista non può essere giudicato in termini di tradizionale teoria politica; esso ha poco in comune con quei sistemi razionalmente e logicamente costruiti da Hegel o da Marx. È un fatto che ha dato da pensare a molti studiosi i quali, nell'analizzare il pensiero politico fascista, ne hanno condannato la indeterminatezza e le ambiguità. Ma gli stessi fascisti parlarono del loro pensiero

politico più come di un "atteggiamento" che come di un sistema, ed esso infatti era una teologia che offriva una cornice al culto nazionale. In quanto tale, i suoi riti e le sue liturgie erano la parte centrale, essenziale, di una dottrina politica che non si appellava alla forza persuasiva della parola scritta. I nazisti e gli altri capi fascisti puntavano sì sulla efficacia della parola, ma perfino in questo caso i loro discorsi adempivano più a una funzione liturgica che a costituire un'esposizione didascalica dell'ideologia. La parola detta si integrava con i riti culturali e, in realtà, quello che veniva detto finiva per diventare meno importante dello scenario e dei riti che facevano da contorno al discorso.

Hitler e Mussolini furono naturalmente autori di opere teoriche e la posizione raggiunta da Alfred Rosenberg nel movimento nazista era dovuta in larga parte a libri come *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*. Ma quello che avveniva in pratica era diverso, perché se non vi è dubbio che milioni di persone hanno letto queste opere, le formulazioni ideologiche espresse a viva voce acquistavano anche su di loro un potere maggiore delle stesse parole scritte. Come per qualsiasi altro culto tradizionale, l'azione stessa attraverso cui esso si esprimeva si sostituiva alla teoria. Neppure il *Mein Kampf* divenne mai la bibbia del movimento nazista, come invece lo furono gli scritti di Marx ed Engels per il mondo socialista. Non se ne avvertiva il bisogno, perché le idee del *Mein Kampf* erano state trasferite in forme liturgiche e la funzione della pagina scritta era stata affidata ai riti di massa del culto nazionale ariano ».

Fondamentale per il nazionalsocialismo, l'opera di Mosse non si riferisce che per brevi accenni agli altri « fascismi ». Mussolini e il fascismo italiano vi appaiono solo di sfuggita e come riferimenti abbastanza vaghi. Solo in alcuni casi Mosse sfiora il discorso delle differenze tra i due regimi, che pure affiorano evidenti dalla sua analisi della « nuova politica » in Germania e del nazionalsocialismo. A parte quello della diversa posizione di Hitler e di Mus-

solini rispetto alla sperimentazione artistica e ad altri consimili, del tutto casuali e *en passant*, gli accenni un po' espliciti in questo senso sono solo due. Uno quando egli nota che Mussolini non attribuì alle cerimonie e ai simboli rituali l'importanza che dava loro invece Hitler. L'altro allorché osserva che « quando Mussolini disse che la politica doveva essere un'arte, voleva dire che le decisioni politiche dovevano essere frutto della creatività dell'artista e non pensava certo a una liturgia politica ». Né, tanto meno, Mosse affronta la questione del diverso sviluppo che la « nuova politica » ebbe nei paesi occidentali, sebbene sia evidente che, se sue manifestazioni si sono avute anche fuori dalla Germania, è stato in questo paese che essa ha avuto il suo maggiore sviluppo e ha raggiunto una propria autonomia, sino a diventare uno degli elementi più caratteristici del nazionalsocialismo.

Cercare di sostituirsi a Mosse nel rispondere a questi interrogativi può essere semplice e difficile al tempo stesso. Certamente semplice è constatare che nel fascismo italiano le manifestazioni della « nuova politica » furono scarsissime e, in genere, quasi per nulla caratterizzanti, dato che — anche laddove vi furono — rimasero un fatto di élite e non di massa. Ugualmente semplice è spiegare ciò con l'assenza o quasi di una precedente integrazione nazionale delle masse. Il che può, a sua volta, essere facilmente spiegato a livello popolare con il carattere del nostro processo unitario. Più difficile è spiegarlo però a livello borghese, a meno di non riportare la questione ad un certo tipo di cultura (consapevole e inconsapevole) e mettere l'accento sulla profonda diversità della tradizione culturale italiana rispetto a quella tedesca. Cosa indubbiamente giusta, ma che per più di un aspetto appare un'operazione semplificatoria e riduttiva rispetto al discorso complessivo di Mosse. Se si considera il modo radicalmente diverso con cui è avvenuta la trasformazione delle folle in masse e la loro « nazionalizzazione » in Francia e in Germania; attraverso una divisione profondamente traumatica e una contrapposizione, in Francia, con la rivolu-

zione (sicché, per citare ancora una volta Bloch, tutti coloro che non vibravano sia al ricordo della consacrazione di Reims sia a quello della festa della federazione non avrebbero veramente avuto il senso della storia di Francia e, quindi, aggiungiamo noi, non avrebbero potuto essere *solo* nazionalisti), attraverso un fatto collettivo, profondamente unitario, in Germania, con le guerre di liberazione antinapoleoniche; se si considera ciò si può, forse, cominciare a capire perché, pur non mancandone manifestazioni, la « nuova politica » in Francia (dove oltre tutto non vi era unità nazionale da realizzare) non si sia sviluppata come in Germania. In Italia però divisioni traumatiche come in Francia non ve ne furono e per di più vi era, come in Germania, una questione nazionale aperta. Allora? Il problema è, come si vede, estremamente complesso. Probabilmente irrisolvibile se si vuol dilatare, sino quasi a trarne un *modello*, l'esperienza tedesca della « nuova politica ». La presenza in altri paesi di manifestazioni (anche di una certa consistenza) della « nuova politica » non può indurre a tanto. Per noi la « nuova politica » deve essere considerata essenzialmente un fenomeno storico tipicamente tedesco, profondamente radicato nella storia tedesca e praticamente irripetibile fuori da questo contesto. Non a caso lo stesso Mosse, pur parlandone come di una tendenza generale, non si avventura col suo discorso praticamente fuori dal terreno tedesco. E, a ben vedere, quando sembra farlo, più che alla « nuova politica » vera e propria — versione tedesca — si riferisce a due grandi problemi della società di massa di oggi: all'aspirazione, all'anelito ad una religione laica che colmi il vuoto lasciato dalle religioni tradizionali e al rapporto, sempre più gravido di pericoli, tra potere e masse.

Detto questo, un problema rimane però ancora sul tappeto: quello del « fascismo ».

Anche se limitata solo a taluni aspetti della realtà nazionalsocialista (ma non certo dei meno significativi), dalla ricerca di Mosse emergono vari caratteri che debbono essere considerati tipici del nazionalsocialismo, dato

che essi non si riscontrano nel fascismo italiano (e tanto meno in altri regimi, come il franchista, pure considerati in genere di tipo fascista). E non si può certo dire che si tratti di caratteri secondari, poiché essi incidono direttamente sul tipo di sistemazione che nei due regimi si tendeva a dare al rapporto tra il regime stesso e le masse. Basti pensare che nel fascismo italiano gli elementi decisivi di tale rapporto erano, sui tempi brevi, la figura carismatica del « duce » e, sui tempi lunghi, la formazione — attraverso l'educazione delle giovani generazioni — di un *nuovo* tipo di italiano, che doveva, sì, rivitalizzare i caratteri migliori e più genuini della *stirpe*, ma che, soprattutto, doveva essere il prodotto del fascismo, cioè di un fatto profondamente innovatore (e volontaristico) della storia italiana. Due elementi, come si vede, che nel nazionalsocialismo erano o assenti (il secondo) o secondari e considerati sostanzialmente negativi (il primo), dato che per esso non si trattava menomamente di creare un nuovo tipo di tedesco, ma, al contrario, di liberare dalle scorie e dalle incrostazioni del nuovo e di far riemergere ciò che di più genuinamente germanico vi era nei tedeschi² e di farlo favorendo il loro riconoscersi (ed esprimersi collettivamente) nelle proprie tradizioni e nella propria cultura più radicate. Sono questi due elementi che da soli bastano a mostrare come la prospettiva dei due regimi fosse al fondo antitetica: nel caso italiano fondata sull'idea di progresso, nel caso tedesco sulla sua negazione (da cui il razzismo). Al punto che non è avventato chiedersi se a *livello ideologico* fascismo e nazionalsocialismo non debbano essere distinti in modo assai più radicale di quanto sin qui è stato fatto (e cioè soprattutto in base alla loro posizione rispetto al razzismo) e non si debbano ricolle-

² Per quel che riguardava personalmente Hitler è significativo quanto egli nel giugno 1931 ebbe a dire al console italiano a Monaco, Capasso Torre. Per il *Führer* Berlino era « una grande città per metà americanizzata e per metà *Kulturlos* e senza tradizioni ». « Le tradizioni, se pure vi sono, risiedono a Potsdam, non a Berlino ». Da qui la sua spiegazione del fatto che, per il momento, non voleva trasferire la direzione del suo partito da Monaco nella capitale.

gare il primo al filone del totalitarismo di sinistra (nel senso del Talmon) e il secondo a quello del totalitarismo di destra.

Approfondire il discorso in questa sede non è ovviamente possibile. Ciò nonostante vi abbiamo voluto accennare, sia per sottolineare ulteriormente l'estremo interesse di quest'opera di Mosse anche al di fuori della sua tematica immediata, sia per ribadire il nostro punto di vista che *in sede storica* un uso troppo rigido ed estensivo della categoria « fascismo » è ormai più di impaccio che di utilità per comprendere ciò che veramente furono i regimi « fascisti » tra le due guerre mondiali e il vero significato della loro tragica alleanza. Con ciò — sia ben chiaro — non vogliamo dire che tra fascismo e nazional-socialismo non vi fossero punti in comune e che, quindi, non sia lecito parlare di un *fenomeno fascista* (anche se non ovviamente nei termini di Nolte), ma solo insistere sulla necessità di studiare soprattutto i singoli fascismi e di farlo prestando (almeno per il momento) soprattutto attenzione alle loro rispettive radici storiche nazionali.

RENZO DE FELICE

La nazionalizzazione delle masse

« La nazionalizzazione delle grandi masse non può verificarsi mediante mezze misure o con l'accentuazione della cosiddetta oggettività, ma soltanto con una fanatica, unilaterale e risoluta impostazione, nei riguardi della mèta da raggiungere ».

A. Hitler, *Mein Kampf*

Premessa

Questo libro è il frutto di lunghe meditazioni sulla dignità dell'individuo e su coloro che hanno attentato contro di essa riportando per lunghi periodi del nostro secolo un grande successo nel privare l'uomo di ogni controllo sul proprio destino. Molti anni fa ho tentato di ricostruire in qual modo durante il secolo XVII un sistema di valori morali, il cristianesimo, si era eroso al contatto con la realtà politica. Il trionfo della ragion di stato mi apparve allora come una tendenza a realizzare una *Realpolitik* che rispondesse all'eterna domanda di Machiavelli su come un uomo virtuoso possa sopravvivere in un mondo malvagio. Ma mentre credo ancora che il secolo XVII abbia costituito un'importante svolta nel processo di assorbimento della teologia cristiana da parte della *Realpolitik*, il secolo XIX, con lo sviluppo dei movimenti di massa e della politica di massa, parve trasformare il processo politico stesso in un dramma che ha ulteriormente sminuito l'individuo, che solo con azioni pienamente consapevoli potrebbe influire sul corso del suo destino. È mia opinione, quanto meno, che la creazione dell'« uomo-massa » sia stata una conseguenza inevitabile dell'industrializzazione dell'Europa e che il mondo del mito e del simbolo, entro cui questa politica di massa agiva, abbia fornito il più efficace strumento di disumanizzazione. E ciò malgrado il fatto che gli uomini abbiano visto nel dramma della politica, nei suoi miti e nei suoi simboli, l'esaudimento delle loro aspirazioni per un mondo sano e felice. La fuga dalla libertà e dalla responsabilità non ha mai perduto il suo potere di richiamo in questa nostra civiltà sempre più complessa.

Questo libro cerca perciò di individuare una delle sca-

turigini della politica moderna, studiandola all'interno di una nazione e durante un determinato periodo della sua storia. Credo che il metodo da me adottato possa essere applicato anche per altre nazioni oltre la Germania, e infatti alcuni studiosi stanno ora conducendo delle indagini sulle feste pubbliche e il rituale politico durante la Terza Repubblica Francese.

Nel corso degli anni in cui ho indagato su questi problemi mi sono giovato dell'aiuto di amici e colleghi di Madison, Londra, Parigi e Gerusalemme. Ho potuto presentare le conclusioni delle mie ricerche alla Research School of Social Science dell'Università Nazionale di Australia quando vi sono stato come *visiting fellow in History of Ideas Unit*. Voglio esprimere la mia gratitudine al professor Eugene Kamenka e ai suoi colleghi per la loro indulgenza verso l'eccessivo dommatismo di uno studioso entusiasta delle sue nuove scoperte: essi mi hanno così aiutato a rimanere fedele al mio punto di vista. Un riassunto preliminare delle mie conclusioni è stato pubblicato in *Nationalism: the Nature and Evolution of an Idea*, a cura di Eugene Kamenka (Australian National University Press, 1973). Molte cose ho appreso dal Diplom Ing. Albert Speer, che in numerose occasioni ha trovato il tempo per rispondere a un'infinità di domande e che ha letto il manoscritto di questo libro, permettendomi di evitare parecchi errori. Non succede spesso che uno storico abbia l'opportunità di verificare la sua tesi con un attore degli eventi da lui analizzati. Albert Speer ha rappresentato un nesso importante tra la prima evoluzione della liturgia politica in Germania e la sua utilizzazione da parte del nazionalsocialismo, in gran parte da lui stesso guidata.

Numerose biblioteche si sono dimostrate particolarmente utili e di grande aiuto per le mie ricerche: le biblioteche della Università del Wisconsin, la biblioteca della Jewish National and Hebrew University di Gerusalemme, la Wiener Library di Londra, la Bayrische Staatsbibliothek e la biblioteca di architettura della Technische Hoch-

schule di Monaco, come pure la Niedersächsische Landesbibliothek di Gottinga. Una particolare parola di gratitudine meritano il dr. K. F. Reimers e l'Institut für den Wissenschaftlichen Film di Gottinga per avermi messo a disposizione la loro superba collezione di films nazional-socialisti ed essermi stati di guida esperta nel dedalo del materiale documentario.

L'eccellente lavoro redazionale di Judy Brooks Rabinbach e Ann Adelman ha facilitato molto la preparazione di questo libro. Sono inoltre grato a Howard Fertig, la cui attenta lettura del manoscritto ha contribuito a dare all'esposizione delle mie tesi tutta quella chiarezza di cui esse erano suscettibili. Naturalmente tutti questi debiti di gratitudine non mi esimono dall'assumere la totale responsabilità del libro.

G. L. M.

Madison, Gerusalemme
dicembre 1973

La nuova politica

Seduto nel suo imponente ufficio a Palazzo Venezia a Roma, Benito Mussolini, ormai da otto anni al potere, meditava sul carattere della sua rivoluzione: ogni rivoluzione crea nuove forme politiche, nuovi miti e nuovi riti ed ora era necessario utilizzare le vecchie tradizioni adattandole ai nuovi scopi. Si dovevano inventare nuove feste, nuovi gesti e forme che a loro volta sarebbero dovuti diventare nuovamente tradizione¹. Solo recentemente Karlheinz Schmeer ci ha detto che la principale innovazione introdotta dal nazionalsocialismo fu l'invenzione di un nuovo stile politico per cui ogni azione politica divenne la realizzazione drammatica di nuovi miti e culti². Ancora abbiamo negli occhi lo spettacolo delle adunate oceaniche, dei ranghi serrati e del variegato sventolio di bandiere così caratteristici del fascismo europeo, e sebbene molti luoghi che fecero da sfondo a queste scene siano andati distrutti durante la seconda guerra mondiale, rimangono ancora sufficienti esempi di architettura fascista perché ci si possa fare un'idea dello stile politico di cui essa è stata un simbolo.

Eppure questo stile non era una novità, e Mussolini aveva ragione quando parlava di adattare le vecchie tradizioni ai nuovi scopi. Infatti, quello che noi chiamiamo stile fascista fu solo il momento culminante di una « nuova politica » fondata sull'idea di sovranità popolare nata nel secolo XVIII. Si disse allora che esisteva una connaturata tendenza di tutti gli uomini a partecipare alla vita della

¹ E. Ludwig, *Mussolinis Gespräche mit Emil Ludwig*, Berlin, 1932; trad. it., *Colloqui con Mussolini*, Milano, 1950, p. 68.

² K. Schmeer, *Die Regie des Öffentlichen Lebens Im Dritten Reich*, München, 1956, pp. 16, 62-63, 48 ss.

comunità e che le dinastie reali o principesche non si sarebbero più sostituite all'autodeterminazione popolare. Questo vago concetto di sovranità popolare trovò una definizione più precisa in quello che Rousseau chiamò la « volontà generale », che si realizza solo quando tutto il popolo agisce come se fosse riunito in assemblea e quando si manifesta perciò attivamente il carattere dell'uomo in quanto cittadino³. La volontà generale divenne una religione laica, il culto del popolo per se stesso, e la nuova politica si prefisse il compito di regolare e di dare forma a questo culto. Ma il cemento che dette solidità all'unità del popolo non fu la semplice idea della tendenza connotata all'essere cittadini, anzi questa funzione fu adempiuta da una ridestata consapevolezza nazionale, che in molte nazioni europee era cresciuta insieme all'ideale della sovranità popolare. Si affermò, nel secolo XVIII, che la nazione dovesse fondarsi sul popolo stesso, sulla sua volontà generale e non dovesse essere simboleggiata unicamente dal legame di fedeltà verso dinastie reali già affermate. Il culto del popolo divenne così il culto della nazione e la nuova politica cercò di esprimere questa unità con la creazione di uno stile politico che divenne, in pratica, una religione laica.

Come si giunse a ciò? Facendo ricorso, all'affacciarsi del secolo XIX, a miti e a simboli, ed elaborando una liturgia che avrebbe permesso al popolo di partecipare al culto. Fu il concetto stesso di volontà generale che portò alla creazione dei miti e dei loro simboli e la nuova politica cercò di spingere il popolo a partecipare attivamente alla mistica nazionale attraverso riti e cerimonie, miti e simboli, che davano un'espressione concreta al concetto di volontà generale. La folla incomposta del « popolo » divenne, grazie a una mistica nazionale, un movimento di massa concorde nella fede dell'unità popolare. La nuova politica offrì un'oggettivazione della volontà generale, ciò che trasformò l'azione politica in una rappresentazione

³ *Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Paris, 1907, V, p. 43.

drammatica della quale si pensava fosse attore il popolo stesso.

Il governo parlamentare e rappresentativo sembrò a molti in contraddizione con il concetto di volontà generale, perché, più che creare unità, atomizzava gli uomini e le politiche. Ma sin dal suo inizio la nuova politica si affiancò al movimento antiparlamentare in Europa, proprio facendo ricorso a una religione laica come cemento politico della nazione. Gli storici hanno sottolineato come il parlamentarismo sia stato un elemento determinante nella formazione politica dell'età contemporanea, il progresso più decisivo rispetto al passato e la più grande speranza per il futuro: a causa di questa predominante visione, lo studio del progresso di un nuovo stile politico connesso con il nazionalismo, con i movimenti di massa e con la politica di massa è stato trascurato, non solo per quel che riguarda il secolo XIX, ma anche come presupposto necessario del fascismo. Le stesse interpretazioni del fascismo hanno teso ad ignorare l'importanza di quei miti e di quei culti che in definitiva costituirono l'essenza stessa della politica fascista. Per coloro che si consideravano liberali o appartenenti alla sinistra, il fascismo spesso fu concepito come un'aberrazione della storia, un'« occupazione » del paese da parte di una minoranza imbarbarita. Il popolo era tenuto prigioniero e quando fosse stato lasciato libero di determinare il proprio destino sarebbe tornato o a un liberalismo rinnovato, o agli ideali socialisti. Questo modo di concepire il fascismo era particolarmente diffuso tra coloro che furono costretti a emigrare perché oppositori dei regimi fascisti⁴, ed è ancora oggi largamente condiviso nonostante che alcuni, che nel passato lo avevano sostenuto con fervore, abbiano poi mutato parere⁵. Anche uno storico del movimento fascista così sofisticato come Ernst Nolte pensa che la borghesia

⁴ G. L. Mosse, *The Heritage of Socialist Humanism*, in *The Legacy of the German Refugee Intellectuals*, a cura di R. Boyers, New York, 1972, pp. 127-28.

⁵ A. Kantorowicz, *Exil in Frankreich*, Bremen, 1971, p. 67.

abbia accettato il fascismo solo in un momento di crisi e che poi, una volta superatolo, sia tornata al suo tradizionale liberalismo ⁶.

Il fascismo, in quanto concreto movimento storico, è stato il prodotto della prima guerra mondiale e questo dato di fatto è stato usato o per negare o per sottovalutare i suoi legami con il passato prebellico: senza la guerra e la pace che ne seguì non vi sarebbe stato un movimento fascista e da questo si deduce che in fondo il periodo prebellico non sia di grande interesse. Il fascismo viene in tal modo strettamente collegato alla sua « epoca », cioè all'Europa tra le due guerre. Questo punto di vista non vuole essere un'apologia del fascismo, ma in realtà cerca di dare a quel movimento una sua fisionomia, e lo considera come una risposta diretta a una particolare situazione storica.

Vi è parecchia verità in questa analisi, perché il crollo dell'Europa dopo la guerra fu una componente essenziale del fascismo e diede una grande efficacia alla sua forza d'attrazione popolare. Eppure, malgrado ciò, tutti questi storici ignorano il fascismo in quanto movimento di massa, e anche in quanto democrazia di massa, fenomeni, tutti e due, che avevano una lunga storia dietro di sé prima che i nazisti e gli altri fascisti ne facessero buon uso. In realtà, a questo riguardo, il concetto di totalitarismo è stato distorto, perché esso implica l'uso del terrore sulla popolazione (una nuova versione della più vecchia teoria dell'occupazione) e un rapporto diretto tra capo e popolo. Esso si basa sul presupposto che solo il governo rappresentativo può essere democratico: un errore storico che non solo la politica di massa del secolo XIX, ma persino l'organizzazione politica della Grecia antica avrebbero dovuto ormai far considerare superato. Perché furono proprio i miti e i culti dei primi movimenti di massa che diedero al fascismo una base dalla quale operare e lo misero in grado

⁶ G. L. Mosse, *Three Faces of Fascism* by Ernst Nolte, in « Journal of the History of Ideas », ottobre-dicembre 1966, pp. 621-626.

di rappresentare un'alternativa alla democrazia parlamentare. Milioni di persone videro nelle tradizioni di cui parlava Mussolini una possibilità di partecipazione politica più vitale e più significativa di quella offerta dall'idea « borghese » di democrazia parlamentare, e questo poté succedere solo perché esisteva una lunga tradizione rappresentata non solo dai movimenti di massa nazionalisti, ma anche dai movimenti di massa dei lavoratori.

Sebbene la nuova politica abbia toccato tutta l'Europa, a noi, qui, interessano il suo sviluppo e le sue conseguenze nella sola Germania. All'interno di questa nazione priva di unità, l'esaltazione della volontà generale come bene supremo fu stimolata, all'aprirsi del secolo XIX, da due fattori: il sorgere del nazionalismo, fondato sul *Volk* in quanto entità cementata da propri miti e simboli storici, e l'apparire dei movimenti e della politica di massa. Questi movimenti richiedevano un nuovo stile politico che avrebbe dovuto trasformare la folla in una coerente forza politica, e fu il nazionalismo appunto, nell'uso che fece della nuova politica, a offrire il culto e la liturgia adatti ad assolvere questo compito.

L'ascesa del nazionalismo e quella della democrazia di massa, i due fattori che esaltarono il culto per il popolo a religione laica, avvennero contemporaneamente in Germania durante il secolo XIX. Il nazionalismo si configurò come movimento di popolo quando riuscì a costituirsi una base di massa. Le masse che qui ci interessano non possono essere equiparate alla « plebe ». Coloro che assistettero alla nascita dei movimenti nazionalisti di massa, verso la metà del secolo XIX, credettero che la plebe stesse assumendosi in prima persona la gestione politica della sua epoca. Lo storico liberale tedesco Gottfried Gerwinus scrisse, con gelido tono di condanna, che i movimenti politici della sua epoca erano sostenuti dall'istinto delle masse. Circa nello stesso periodo, in Francia, il conte Arthur de Gobineau si sforzò di analizzare la civiltà a lui contemporanea e si ritrasse inorridito di fronte al-

l'opposizione ovunque esistente tra élite e masse⁷, e su questo punto furono concordi liberali e conservatori.

La parola « plebe » viene di solito usata per definire uomini e donne che stanno fuori della società, o chi cerca di cambiarla mediante il caos e la violenza: Gobineau e molti dei suoi contemporanei avevano questo concetto delle masse. George Rudé ha invece cercato di dimostrare che l'azione delle plebi nel secolo XVIII tendeva effettivamente a un obiettivo, anche se questo non era sempre espresso razionalmente⁸. Le masse tedesche che qui ci interessano costituivano anch'esse un movimento con precisi fini e presupposti, che a volte, indubbiamente, avevano una vita di soli pochi anni o persino di giorni; ma nonostante ciò le masse si ricostituivano sempre entro uno schema ben definito e secondo fini sempre permanenti: attraverso le cerimonie e i rituali del movimento nazionalista passava una gran folla sempre rinnovantesi, ma la cornice entro la quale essa si muoveva restava intatta.

Questo movimento aveva assunto la fisionomia di una religione laica molto tempo prima della prima guerra mondiale. Mentre i movimenti di massa e la democrazia di massa si opponevano alle istituzioni rappresentative come elementi mediatori tra governo e governati, essi in realtà non potevano fare a meno di questi tramiti. Il « totalitarismo » non è mai stato un sistema di governo nel quale il capo carismatico potesse incantare i suoi seguaci con il piffero magico di Hamelin. Non vi è dubbio che il partito ufficiale di uno stato a partito unico poteva agire, ed effettivamente agì, come mediatore tra il capo e i suoi seguaci, ma la sua azione non soddisfece mai completamente. Nuove e diverse istituzioni si presentarono alla ribalta come componenti di una religione laica, che legava insieme capo e popolo, e fornirono nello stesso tempo

⁷ G. G. Gervinus, *Einleitung in die Geschichte des Neunzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, 1967, p. 162. Prima edizione 1855; M. D. Biddiss, *Father of Racist Ideology*, London, 1970, p. 171.

⁸ G. Rudé, *The Crowd in History; A Study of Popular Disturbances in France and England, 1730-1848*, New York, 1964.

uno strumento di controllo sociale sulle masse. La religione laica quale si sviluppò nel secolo XIX è stata spesso studiata in termini di uomini e di movimenti, la cui influenza era limitata a una élite intellettuale, come per esempio fu il caso del saint-simonismo (influyente in Francia e in Germania). Ma la nostra attenzione si deve rivolgere a quella religione laica e nazionalista, che divenne operante nella vita politica tedesca in quanto parte dei movimenti di massa, e che accompagnò l'entrata delle masse della popolazione tedesca nella politica del loro tempo.

Questa religione faceva leva su una grande varietà di miti e di simboli che si basavano sull'anelito a sottrarsi alle conseguenze dell'industrializzazione. L'atomizzazione della tradizionale visione del mondo e la distruzione dei legami tradizionali e personali stavano penetrando nelle coscienze di larga parte della popolazione. I miti, che costituivano la base della nuova consapevolezza nazionale di un passato sia tedesco sia classico, si ponevano al di fuori della corrente contemporanea della storia; avevano come obiettivo quello di unificare nuovamente il mondo e di restaurare, nella nazione ridotta in frantumi, un nuovo senso di comunione. In Germania l'« anelito al mito » fu avvertito da molti a partire dalla rivoluzione francese sino alla seconda guerra mondiale⁹, e le sue radici affondavano saldamente nella storia. Esamineremo ancora una volta quel fenomeno che Huizinga riteneva tipico del secolo XV: « Quando il pensiero, che ha riconosciuto all'idea una realtà indipendente, vuole tradursi in immagini, non lo può fare che col mezzo della personificazione »¹⁰. Se in quell'età remota la semplice presenza di un'immagine visibile delle cose sacre era sufficiente a stabilirne la verità¹¹, ciò avrebbe potuto costituire il motivo di attra-

⁹ Th. Ziolkowski, *Der Hunger nach dem Mythos*, in *Die Sogennanten Zwanziger Jahre*, a cura di R. Grimm e J. Hermand, Bad Homburg, V. D. H., 1970, pp. 169-201.

¹⁰ J. Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem, 1919; trad. it. *L'autunno del Medio Evo*, Firenze, 1942, p. 281.

¹¹ *Ibidem*, p. 223.

zione anche del moderno simbolismo nazionale della Germania. Questi miti erano legati a concezioni religiose e cristiane del mondo, ma vennero laicizzati sia attraverso il passato pagano al quale si collegavano, sia attraverso l'imminente felicità da essi promessa a coloro che li accettavano.

Questi miti non rimanevano staccati dalla realtà, ma diventavano operanti con l'uso dei simboli, che erano le oggettivazioni visibili, concrete dei miti, ai quali il popolo poteva partecipare. « La comunità si impadronisce di alcuni aspetti del proprio mondo, ne percepisce la totalità e da esso e mediante esso deduce questa totalità e il suo contenuto »¹². Questa visione del mondo esprimeva in maniera specifica la mitologia di un popolo, una mitologia che, per usare le parole di Friedrich Wilhelm Schelling (scritte nel 1802-1803), era l'« universo abbigliato a festa, nel suo stato primordiale, il vero universo ... già diventato poesia ». Il simbolismo era l'unica maniera adeguata per esprimere questo universo, ed esso doveva comprendere in sé la componente estetica e quella artistica, non solo perché questo universo era poetico, ma anche perché era la vera sorgente della creatività¹³. L'anelito verso i simboli descritto da Schelling era tipico del romanticismo tedesco. I simboli, oggettivazione dei miti popolari, davano al popolo un'identità. Gershom Scholem ci ha detto che la stella di David cominciò a diffondersi come simbolo ebraico solo nel secolo XIX, ed egli è senza dubbio nel vero quando vede in questo nuovo anelito la ricerca di un'identificazione con un giudaismo che, dopo l'emancipazione dell'inizio dell'Ottocento, era diventato una semplice « credenza israelita »: il « simbolo del giudaismo » doveva porsi come rivale del « simbolo del cristianesimo »¹⁴. Ma in effetti quello avvertito dagli ebrei

¹² G. Scholem, *The Messianic Idea in Judaism*, New York, 1971, p. 257.

¹³ Citato in R. Gérard, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Nancy, 1963, p. 170.

¹⁴ G. Scholem, *The Messianic Idea in Judaism*, cit., p. 279.

era lo stesso anelito che già aveva animato il movimento romantico, perché, a volte, essi riflettevano la cultura nella quale vivevano. Il nazionalismo, che all'inizio coincise con il romanticismo, fece dei simboli l'essenza del suo stile politico, ed essi, che avevano sempre avuto nel cristianesimo una parte importante, ora, in veste laicizzata, divennero parte e sostanza del culto nazionale tedesco.

Le cerimonie pubbliche durante la rivoluzione francese erano diventate riti culturali e, pochi decenni dopo, la ripresa di questa tradizione presagì l'interesse della Germania per la nuova politica. Vari gruppi in questo paese crearono proprie forme di feste e di liturgie nell'ambito di un contesto politico, e i più importanti tra essi, le associazioni corali maschili, quelle dei tiratori e quelle dei ginnasti, contribuirono effettivamente con importanti apporti alla nuova politica. Questi gruppi, importanti e diffusi largamente in Germania, offrirono gli elementi essenziali per le prime e più significative cerimonie pubbliche. Alcuni simboli permanenti contribuirono a condizionare la popolazione alla nuova politica, e non si trattò solo di fuochi sacri, bandiere e canzoni, ma principalmente di monumenti in pietra e cemento. Il monumento nazionale come mezzo di autoespressione nazionale servì a radicare i miti e i simboli nazionali nell'autocoscienza del popolo, e alcuni di essi ancora oggi conservano questa loro funzione.

Essi erano espressioni concrete di un nuovo stile politico. Ma in questo contesto il termine « stile » denota qualcosa di più che un mero stratagemma politico, destinato a sostituirsi alla concezione liberale di governo parlamentare, o a spiegare la realtà del mito. Questo « stile » si fondava su presupposti artistici, o su un'estetica, essenziali all'unità del simbolismo. Friedrich Nietzsche descrive efficacemente che cosa vi fosse di sottinteso: « Pensare la storia oggettivamente ... è il tranquillo lavoro dell'autore drammatico: ciò consiste nel pensare tutte le cose in un rapporto reciproco, nell'intessere ciò che è isolato

in un tutto, dappertutto con il presupposto che si debba porre nelle cose un'unità di piano, quando non vi è contenuta. Così l'uomo tesse la sua tela sul passato e lo doma, così si manifesta il suo istinto d'arte — ma non il suo istinto di verità, il suo istinto di giustizia »¹⁵. Questa dissimulazione e adulterazione del passato vennero realizzate mediante il mito e il simbolo, e così l'aspetto artistico divenne essenziale a questo tipo di visione del mondo. E altrettanto avvenne per quello drammatico, sul quale in tutto il nostro studio si appunterà costantemente l'attenzione, perché appunto l'idea centrale della nuova politica fu di trasformare l'azione politica in azione drammatica.

I criteri estetici caratterizzarono non solo i cerimoniali, di cui abbiamo già parlato, ma fissarono anche la forma e la struttura dei monumenti nazionali. Il dover coinvolgere direttamente le masse popolari costrinse la politica a farsi dramma, basandosi sui miti e sui loro simboli, e questo dramma acquistava coerenza grazie a un preesistente ideale di bellezza. Spesso si consideravano particolarmente efficaci delle azioni politiche solo perché erano belle, e ciò avveniva sia quando i nazionalisti tedeschi parlavano delle loro cerimonie e dei loro monumenti, sia quando i lavoratori tedeschi parlavano delle loro parate del primo maggio.

La tradizione religiosa ebbe a questo riguardo una parte importante, permeata com'era dall'idea che gli atti di devozione devono avvenire in un contesto « bello ». Siamo vicini qui alla tradizione teatrale e drammatica del barocco, quale ci appare nelle chiese di questo periodo, anche se i nazionalisti dell'Ottocento la respinsero come frivola, perché, secondo loro, la bellezza che doveva dare unità alla politica non poteva essere gaia, ma doveva simboleggiare l'ordine, la gerarchia e la restaurazione di un « mondo di nuovo fatto uno ».

Alla fine, furono dunque queste le tradizioni adottate,

¹⁵ *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, a cura di O. Levy, Edimburg-London, 1910, vol. V, pp. 51-52; trad. it., *Considerazioni inattuali*, in *Opere complete*, vol. III, tomo I, Milano, 1972, p. 307.

senza in realtà mutarle di molto, dal nazionalsocialismo che, come movimento di massa, si servì di una tradizione che si era presentata come una alternativa alla democrazia parlamentare da oltre un secolo, prima ancora che gli stessi movimenti fascisti divenissero una realtà politica.

Il pensiero politico fascista e nazionalsocialista non può essere giudicato in termini di tradizionale teoria politica; esso ha poco in comune con quei sistemi razionalmente e logicamente costruiti, ipotizzati da Hegel o da Marx. È un fatto che ha dato da pensare a molti studiosi i quali, nell'analizzare il pensiero politico fascista, ne hanno condannato la indeterminatezza e le ambiguità. Ma gli stessi fascisti parlarono del loro pensiero politico più come di un « atteggiamento » che come di un sistema, ed esso infatti era una teologia che offriva una cornice al culto nazionale. In quanto tale, i suoi riti e le sue liturgie erano la parte centrale, essenziale, di una dottrina politica, che non si appellava alla forza persuasiva della parola scritta. I nazisti e gli altri capi fascisti puntavano, sì, sulla efficacia della parola, ma perfino in questo caso i loro discorsi adempivano più a una funzione liturgica che a costituire un'esposizione didascalica dell'ideologia. La parola detta si integrava con i riti culturali e, in realtà, quello che veniva detto finiva per diventare meno importante dello scenario e dei riti che facevano da contorno al discorso.

Hitler e Mussolini furono naturalmente autori di opere teoriche e la posizione raggiunta da Alfred Rosenberg nel movimento nazista era dovuta in larga parte a libri come *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*. Ma quello che avveniva in pratica era diverso, perché se non vi è dubbio che milioni di persone hanno letto queste opere, le formulazioni ideologiche espresse a viva voce acquistavano anche su di loro un potere maggiore delle stesse parole scritte. Come per qualsiasi altro culto tradizionale, l'azione stessa, attraverso cui esso si esprimeva, si sostituiva alla teoria. Neppure il *Mein Kampf* divenne mai la bibbia del movimento nazista, come invece lo furono gli scritti di Marx ed Engels per il mondo socialista. Non se

ne avvertiva il bisogno, perché le idee del *Mein Kampf* erano state trasferite in forme liturgiche e la funzione della pagina scritta era stata affidata ai riti di massa del culto nazionale, ariano.

Per indicare questo tipo di diffusione è particolarmente impropria la parola « propaganda », perché essa indica qualcosa di artificioso che cerca di condizionare le menti degli uomini mediante delle appropriate tecniche « di vendita »; ciò porta a fraintendere il processo organico del culto nazista e la sua natura essenzialmente religiosa. È abbastanza tipico che persino un osservatore acuto come Theodor Heuss, il futuro primo presidente della Repubblica federale tedesca, credesse nel 1932 che la capillare diffusione della propaganda nazista fosse influenzata solo da considerazioni di successo o di fallimento, e che contassero solo i risultati ¹⁶. In più, si riteneva che questo pragmatismo della « propaganda » nazista fosse dimostrato dal fatto che essa rifiutava ogni discussione con gli avversari e ogni confronto di opinioni. In questa osservazione c'è una certa verità, perché nessuna fede profondamente radicata è aperta al dialogo razionale. Ma proprio il successo della propaganda nazista, riconosciuto del resto da Heuss, avrebbe dovuto renderlo più cauto nel suo giudizio: dopo tutto, nel 1932, essa non fu semplicemente creata per un determinato scopo politico, bensì rappresentò l'adozione in Germania di uno stile politico, che già era passato attraverso gli inevitabili stadi di una crescita organica. L'« educazione religiosa » impartita dal partito costituiva per Heuss solo un esempio di cattivo gusto, ed egli, benché avesse compreso che Hitler dava un maggior valore alla parola detta che alla parola scritta, non era però indotto per questo a collegare tale fatto con il carattere culturale del movimento nazista. Anzi attribuiva la preferenza di Hitler per i discorsi alla consapevolezza, da parte di Hitler stesso, dei propri limiti ¹⁷. La

¹⁶ Th. Heuss, *Hitlers Weg*, Stuttgart, 1932, p. 130.

¹⁷ *Ibidem*, p. 132.

posizione di Heuss è tipica delle persone colte e liberali, allorché si trovano a dover affrontare il fenomeno della nuova politica; è un modo di vedere condiviso anche da molti storici, che pure oggi hanno il vantaggio di poter analizzare i fatti con sufficiente distacco.

L'accusa che mediante la propaganda i nazisti abbiano tentato di costruire un mondo illusorio fondato sul terrore è accettabile solo in parte; nessuno negherà certo l'uso del terrore, ma siamo in possesso di sufficiente documentazione che attesta la genuina popolarità della letteratura e dell'arte naziste, e, quindi, l'inutilità per i nazisti di doverle rendere efficaci con un'azione terroristica¹⁸. E questo è vero anche per lo stile politico nazista, che era popolare, perché si fondava su una tradizione diventata ormai familiare e congeniale.

Ancora oggi persone di sinistra ritengono che il richiamo esercitato dal fascismo sull'irrazionale dipendesse dal fatto che la società capitalistica avanzata poteva difendersi solo ricorrendo a una simile forma di regresso¹⁹. Ma, se si ritiene che lo stile politico nazista sia stato un fenomeno specifico del tardo capitalismo monopolistico, allora questo capitalismo deve essere studiato alla fonte, al tempo della rivoluzione francese e del primo Ottocento. Fu allora infatti che ebbe veramente inizio la nuova politica, e assunse la funzione di atto di partecipazione di massa. Ma, secondo Karl Marx, fu proprio quello il momento in cui il capitalismo diede il suo contributo positivo alla società. Come vedremo, lo stesso movimento dei lavoratori tedeschi cercò, sia pure con riluttanza, di adottare e in fondo di dare un proprio contributo al nuovo stile politico. Recentemente però alcune interpretazioni marxiste del fascismo non lo hanno più considerato come un semplice strumento del capitalismo, ma come uno

¹⁸ Per esempio D. Strothmann, *Nationalsozialistische Literaturpolitik*, Bonn, 1963, p. 384; H. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hamburg, 1963, pp. 112-113.

¹⁹ R. De Felice, *Le interpretazioni del fascismo*, Bari, 1971, pp. 51 ss.

spontaneo movimento di massa, frutto di condizioni di crisi. L'accento posto sulla spontaneità sradica ancora il fascismo dal corso della storia e gli attribuisce qualità singolari. In ultima analisi, la concezione di sinistra del fascismo, ponendo in risalto la propaganda e la manipolazione, non differisce, a questo riguardo, dalle posizioni liberali di cui abbiamo prima parlato. Questo libro spera di dimostrare appunto quanto siano in realtà fuorvianti tali punti di vista.

Secondo quanto abbiamo affermato, la politica di massa e la democrazia di massa tedesche agivano in un mondo di miti e di simboli e fissavano la partecipazione politica entro riti e scenari destinati al culto. L'appello aveva lo scopo di risvegliare le emozioni degli uomini, le spinte del loro subcosciente: è difficile affermare che si tratti di qualcosa di nuovo, o di limitato alla sola Germania. Verso la fine del secolo XIX, quando i movimenti di massa cominciarono a manifestarsi con maggiore frequenza e maggior predominio, sia Gustave Le Bon, sia George Sorel in Francia avevano elaborato delle teorie dirette a controllare e a dirigere dei movimenti di massa, simili a quelle di cui ci stiamo occupando.

Nel 1889 Le Bon affermò come un dato di fatto che « l'azione inconscia delle folle, sostituendosi all'attività cosciente degli individui, rappresenta una delle caratteristiche del nostro tempo »²⁰. Le Bon, dopo aver osservato le masse in azione, durante il moto capeggiato dal generale Boulanger, fu colpito da quel che chiamò il « conservatorismo della folla » e dall'importanza che sembrava avessero per essa le idee ereditate; egli era convinto che queste idee trovassero la loro giusta espressione nei miti, e il suo contemporaneo George Sorel sostenne che non era possibile indurre i lavoratori allo sciopero generale senza fare appello all'antico mito dell'eroismo in battaglia²¹. Per quanto Le Bon e Sorel si servissero dei risul-

²⁰ G. Le Bon, *La psychologie des foules*, Paris, 1895; trad. it. *Psicologia delle folle*, Milano, 1970, p. 33 (Prefazione).

²¹ G. Sorel, *Réflexions sur la violence*, Paris, 1906; trad. it. *Rifles-*

tati delle loro osservazioni a sostegno di tesi divergenti, tutti e due però credevano che non ci fosse più posto per le istituzioni politiche, ma che invece, a determinare la natura della politica, fosse un nuovo elemento « magico ».

L'analisi di Le Bon fu determinante sia per Hitler sia per Mussolini. Le Bon comunque aveva rilevato solo in modo approssimato un orientamento già esistente prima del suo tempo e che era molto più complesso del rapporto « magico » tra capo e seguaci, sul quale egli aveva fissato la propria attenzione. La politica era un dramma nel cui ambito si compivano riti liturgici. Questo concetto è bene espresso da Erik Erikson: « Il cerimoniale permette a un gruppo di comportarsi in un modo simbolicamente decorativo, così da dare l'impressione di rivelare un universo ordinato; ogni particella acquista la sua identità mediante la semplice interdipendenza con le altre »²². Ma questa interdipendenza acquista saldezza con l'azione simbolica; episodica, come nelle cerimonie pubbliche, più duratura, come nella formazione di gruppi particolari del genere dei ginnasti, o come nella costruzione dei monumenti nazionali.

La Rivoluzione francese è stata il primo movimento moderno nel quale il popolo si è sforzato di creare il culto verso se stesso, al di fuori di qualsiasi cornice cristiana o dinastica. Honoré Gabriel de Mirabeau, uno dei capi della rivoluzione, ha così succintamente indicato l'obiettivo del culto rivoluzionario: « Come in Grecia e a Roma, le cerimonie civili devono guidare, poco a poco, il popolo a percepire un'armonia tra la propria fede e il governo »²³. Si pensò che il « culto della ragione » dovesse soppiantare il cerimoniale cattolico, ma questo culto della ragione rifuggì dal razionalismo, tese a sostituire la Dea

sioni sulla violenza, in *Scritti politici*, a cura di R. Vivarelli, Torino, 1963, pp. 96 e *passim*.

²² E. H. Erikson, *Young Man Luther*, New York, 1962, p. 186; trad. it. *Il giovane Lutero*, Armando, 1979².

²³ Vedi A. Mathiez, *Les Origines des Cultes Révolutionnaires*, Paris, 1904, p. 79.

Ragione alla Vergine Maria e a instillare il culto verso di essa con inni, preghiere e responsori, modellati sulla liturgia cristiana. Le feste della rivoluzione e i loro simboli cercarono di trasformare tutti in partecipanti attivi, e non fu ritenuto sufficiente aver creato uno stato d'animo incline alla venerazione. Tipicamente il dramma di Joseph Chénier *Le Triomphe de la république*, mandava sulla scena tutti, donne e bambini, vecchi e giovani, magistrati e militari. Cori e processioni davano alle cerimonie repubblicane un carattere religioso²⁴. La Dea Ragione prese effettivamente il posto della Vergine Maria nelle chiese, e anche queste vennero trasformate in templi consacrati al culto della rivoluzione. La cattedrale di Notre Dame fu chiamata il Tempio della Ragione. Anche la natura non fu dimenticata e la rivoluzione giunse a dare ai raggi del sole mattutino un significato simbolico e politico²⁵: la « volontà generale » diventò una nuova religione.

Sebbene i culti della rivoluzione avessero dominato Parigi per un solo anno, essi costituirono, comunque, la prova generale della nuova politica della Germania nei secoli XIX e XX. Infatti anche i movimenti di massa dei tempi moderni vollero adorare la « volontà generale », sia che fosse quella del popolo costituito in nazione, sia che fosse quella del popolo costituito in proletariato. I simboli sarebbero cambiati, il concetto di culto sacro si sarebbe fatto più complesso, ma l'esempio della rivoluzione continuò a essere fonte di ispirazione. Persino il classicismo, messo al servizio della propaganda rivoluzionaria da un artista come Jacques-Louis David, ebbe più tardi in Germania una grande influenza sul concetto della bellezza e della forma del nuovo stile politico.

Ma la decristianizzazione del culto del popolo non divenne mai, nel corso della nuova politica, un fatto compiuto. Le idee religiose e patriottiche del pietismo tedesco ebbero conseguenze profonde sull'evoluzione del nazionali-

²⁴ *Ibidem*, p. 61.

²⁵ D. Dowd, *Pageant-Master of the Republic; Jacques-Louis David and the French Revolution*, Lincoln, Nebr., 1948, p. III.

smo tedesco, e quindi sul culto e sulla liturgia di questo movimento. In origine, nel secolo XVII, il pietismo fu un movimento rivolto esclusivamente verso l'uomo interiore, nel quale stato e nazione svanivano. Solo nel secolo XVIII, nell'ideale spirituale e di amore cristiano dei pietisti cominciò a essere presente anche l'immagine della nazione; nel 1784 per esempio, Friedrich Carl von Moser stabilì un nesso tra i *pia desideria* (cioè la vera devozione) e la santificazione del servizio a pro' della verità e della patria²⁶. Il pietismo cercò allora di creare un'unità tra religione e patriottismo, di arricchire l'amore per la nazione con la fede cristiana. « Chi non ama la patria visibile come può amare l'invisibile Gerusalemme celeste? » (1774)²⁷. La nazione ora non era solo una nazione cristiana, ma racchiudeva un cristianesimo mistico, sempre riferito all'interiorità spirituale. « La patria è dentro di te », è un luogo sacro chiuso nel cuore di ogni uomo²⁸.

Questo pietismo infuse nel patrimonio culturale tedesco un contenuto dinamico ed emotivo di grande importanza per la creazione di quella sorta di comunità fraterna basata sull'amore, auspicata appunto dai pietisti. Il pietismo, nonostante la sua interiorità, non rinunciò alle forme liturgiche; secondo il conte Zinzendorf, figura centrale del pietismo tedesco del secolo XVIII, l'unità delle comunità cristiane trovava nella liturgia un'espressione più efficace che non nelle semplici parole. Il cristianesimo ha provveduto a questa unità con la liturgia oltre che con la pietà e non deve destare meraviglia se in Germania le forme liturgiche cristiane e il culto nazionale vivessero in una così stretta vicinanza. Ernst Moritz Arndt, il poeta dell'unità tedesca, credeva nel 1814 che la preghiera cristiana dovesse accompagnare le cerimonie nazionali²⁹, ma

²⁶ G. Kaiser, *Pietismus und Patriotismus im Literarischen Deutschland*, Wiesbaden, 1961, p. 41.

²⁷ *Ibidem*, p. 43.

²⁸ *Ibidem*, pp. 40, 49.

²⁹ E. M. Arndt, *Entwurf einer Teutschen Gesellschaft*, Frankfurt, 1814, p. 36. N. L. von Zinzendorf, *Ergänzungsband zu den Haupt-*

persino quando un legame così appariscente svanì, il culto nazionale mantenne intatte non solo le forme della liturgia cristiana, ma anche l'ideale cristiano della bellezza: la « bellezza della santità » quale era rappresentata dalle chiese cristiane. Questa tradizione, fondendosi con il classicismo, condusse a forme artistiche capaci di ispirare l'azione politica. Sia nella rivoluzione francese, sia nel pietismo, l'ideale dell'attività creatrice diretta verso l'intimo dell'uomo era già emerso nel regno della politica.

Arte e politica si erano fusi. A dispetto dei problemi dell'industrializzazione, il nazionalismo tedesco si proclamò genuinamente creativo: il fatto artistico divenne fatto politico. Ancora una volta fu attuale il confronto con il cristianesimo: l'arte cristiana era l'espressione visibile della teologia cristiana, e la bellezza della liturgia era di valido aiuto per dare disciplina alla comunità dei fedeli. Così la creatività artistica non fu per il movimento nazionalista tedesco solo una manifestazione dell'intima natura dell'uomo, ma anche un aiuto nel dare forma alla massa informe, mediante simboli e cerimonie pubbliche. Nella scelta dei « luoghi sacri » dove svolgere le cerimonie o erigere i monumenti nazionali, si guardò alle emozioni che questa ambientazione doveva suscitare, proprio la funzione assolta dalla architettura nelle chiese del cristianesimo.

Il pragmatismo della politica quotidiana fu circondato da una cornice culturale che lo dissimulò agli occhi della gente. Ma « dissimulare » non è il termine esatto in questo contesto, perché ogni dissimulazione, che fa uso di normali forme liturgiche e culturali diventa un rito « magico », cui credono sia i capi che il popolo, ed è proprio questa magia che qui ci interessa. Gli storici hanno spesso indagato sulla politica dell'unificazione nazionale tedesca e sulla sua base economica e sociale, ma hanno dimenticato che il nazionalismo era un movimento di massa e, in quanto tale, si rivolgeva a molte e diverse classi di

schriften, a cura di E. Beyreuther e G. Meyer, Hildesheim, 1963, III, pp. 74-75, 266. (Queste affermazioni sono state fatte nel 1728).

popolazione con la diffusione di un ardente credo, che giunse a costituire una forza autonoma e decisiva. Il culmine di questo incantesimo si ebbe nel periodo nazista, ma già da lungo tempo esso aveva acquistato importanza.

Non concordiamo con l'opinione dello psicologo americano William McDougall secondo la quale il nazionalismo, esaltando il carattere e il comportamento in misura maggiore di qualsiasi altra manifestazione dello spirito di gruppo, ha una sua giustificazione psicologica. È vero però che il nazionalismo diede effettivamente un oggetto all'attività mentale, e in questo fatto McDougall ha giustamente individuato un presupposto essenziale dello spirito di gruppo³⁰. Il nazionalismo riscosse il massimo successo nel creare la nuova politica in parte perché si basava sull'emozione; ma essa non creava una « folla in estasi » per il semplice motivo che erano assenti la ragione e la logica³¹. Piuttosto, i movimenti nazionalisti rivolgevano tutta la loro attenzione a disciplinare le masse per evitare un caos che avrebbe distrutto la creazione di un significativo movimento di massa. Tra i movimenti di massa, quelli fascisti e nazionalsocialisti sono stati solo i più recenti ad incarnare le teorie di uomini come Le Bon. Saremmo naturalmente più lieti di poter parlare della nuova politica come di un fallimento, ma il fatto stesso che ne dobbiamo seguire il corso lungo un arco di tempo così ampio sta a dimostrare che ciò non ci è consentito. È certo, anche se deprecabile, che noi ci siamo imbattuti con il momento di maggior dinamismo della politica in un'età di massa. Sarebbe stato molto più consolante se avessimo potuto ripetere lo scambio di battute che il poeta Ernst Toller pone in uno dei suoi drammi degli anni '20: « Non l'uomo, ma le masse sono la sola forza reale. — No, l'individuo è al di sopra di tutto! »³². Toller

³⁰ W. McDougall, *The Group Mind*, New York, 1920, pp. 33, 247.

³¹ Per esempio Philippe de Félice, *Foules en délire, extases collectives*, Paris, 1947, *passim*.

³² E. Toller, *Masse-Mensch*, in *Deutsche Revolutionsdramen*, a cura di R. Grimm e J. Hermand, Hamburg, s.d., p. 427.

credeva che le masse e il patriottismo fossero i succedanei del più sfacciato egoismo frapposti sulla strada del potere che solo l'individuo singolo dovrebbe possedere. Come sarebbe bello se l'ideale di Toller si fosse potuto tradurre in realtà storica! Invece, l'incontro delle masse con il nazionalismo non fu influenzato dalla storia moderna tedesca, ma al contrario fu esso a determinarne in gran parte il corso. Le voci di intellettuali come Ernst Toller si dispersero nella folla.

Questo libro si occupa dei progressi di una religione laica; come in qualsiasi altra religione la teologia si esprimeva attraverso una liturgia: cerimonie, riti e simboli che rimanevano immutabili in un mondo in costante mutamento. Indubbiamente il nazionalsocialismo è per noi l'esempio tipico della massima utilizzazione della nuova politica. Anche l'Italia fascista ebbe le sue cerimonie e i suoi simboli, ma Mussolini non attribuì loro l'importanza determinante, che invece Hitler vide nella loro applicazione. Questo libro non pretende di essere una storia esauriente del progredire e dell'evolversi della nuova politica in Germania; esso cercherà solo di analizzarne la natura e di dimostrarne gli sviluppi servendosi degli esempi più importanti e significativi. Non intendiamo nemmeno spiegare in dettaglio le vicende politiche che accompagnarono il progresso della nuova politica in Germania, anche se riteniamo utile tracciare un profilo dei periodi principali della storia tedesca nel corso dei quali si realizzò la nazionalizzazione delle masse.

Il primo periodo va dalle « guerre di liberazione » (1813-1814) contro Napoleone sino al raggiungimento dell'unità tedesca nel 1871. I primi anni del secolo XIX furono anni di delusione per la divisione della Germania e per il carattere del suo governo frammentato. La Confederazione tedesca, fondata al Congresso di Vienna nel 1815, non soddisfaceva, perché erano i principi e non il popolo a continuare a governare e perché, invece di costituire l'unità della nazione, il Congresso aveva creato una non ben definita confederazione di 39 stati. Questa situazione

provocò una reazione che si rivolse alla glorificazione delle passate « guerre di liberazione » contro i francesi, nelle quali i tedeschi avevano combattuto l'uno a fianco dell'altro contro gli invasori. I sistemi di governo imposti dalla reazione, figlia del Congresso di Vienna, e dalla sua diffidenza verso il nazionalismo, fornirono alla nuova politica la base di partenza per la lotta: democrazia e nazionalismo contro le istituzioni vigenti. Le rivoluzioni del 1848, per quanto importanti siano state nella storia tedesca, sono meno significative per la storia dei miti, dei simboli e dei movimenti di massa. Non vi è dubbio che gli anni '60 videro il nazionalismo acquistare vigore e ricorrere ai sistemi della nuova politica, ma questo avvenne per la forza di attrazione esercitata dall'unificazione nazionale italiana, e solo come una reazione a distanza al fallimento dell'unificazione nazionale nel 1848.

Il Secondo Reich, 1871-1914, rappresentò la realizzazione di molte speranze unitarie, ma, malgrado ciò, fu un periodo di crisi per la nuova politica. Bismarck dominò la Germania sino al 1890, quando dovette abbandonare il potere; il « cancelliere di ferro » creò il Reich secondo la propria visione della *Realpolitik*, in cui si esaltava il potere dello stato e non quella sorta di unità spirituale, alla quale i nazionalisti attribuivano tanta importanza. La nuova Germania fu unificata solo nella misura che si credeva assolutamente necessaria: le minoranze furono trascurate, gli stati autonomi mantennero molti poteri³³ e il conservatorismo di Bismarck apparve incapace di frenare le divisioni sociali, che minacciavano di lacerare la nazione in un'età di rapida industrializzazione e urbanizzazione. Lo stato cercò di far sua la dinamica nazionalista e di ricondurla, domata, nella rispettabilità: ma facendo così ne minava la potenzialità dinamica e democratica. L'imperatore Guglielmo II (1888-1918), dal punto di vista nazionalista, continuò questa politica conservatrice, malgrado le grandi speranze riposte in un primo momento

³³ H. Rothfels, *Bismarck und der Staat*, Stuttgart, 1953, p. XXXIX.

nell'« imperatore del popolo ». La repubblica tedesca, seguita al Secondo Reich e alla guerra perduta, diede nuovo impulso alla nuova politica; gli esordi della repubblica di Weimar nel 1918 segnarono l'inizio della vera età della politica di massa, ormai pienamente affermata sia come manifestazione del fermento rivoluzionario, di sinistra o di destra, sia come necessità politica di uno stato fondato sul responso delle urne. La intrinseca debolezza della repubblica di Weimar la trasformò in un'arena nella quale ogni gruppo poté combattere per affermare la propria concezione del futuro della Germania, a patto che riuscisse a conquistarsi un adeguato seguito. Non era più la Germania di Bismark nella quale l'imperatore manovrava quasi tutti i fili del governo. Nel 1933 il trionfo del nazional-socialismo liquidò il governo parlamentare, ma conservò quelle tecniche della politica di massa, che si erano venute elaborando nel corso di oltre un secolo prima della effettiva presa del potere da parte dei nazisti.

All'interno di questa evoluzione storica è possibile individuare un certo ritmo, che regolò lo sviluppo della nuova politica. Dall'inizio del secolo XIX sino all'unificazione della Germania, essa si manifestò principalmente al di fuori del contesto degli stati tedeschi e fu diretta di preferenza contro i governi. La spinta verso l'unità non fu vista con favore dalla maggior parte dei re e dei principi, che governavano il paese. Ma dopo il 1871 e sino alla nascita della Repubblica di Weimar il nuovo stato tedesco cercò di servirsi della liturgia e di piegarla ai fini di un nazionalismo che aveva ricevuto la sanzione ufficiale. Questo tentativo sembrò soffocare l'afflato liturgico che durante il periodo precedente era stato in primo piano; di ciò ne possiamo scorgere i riflessi nell'evoluzione dei monumenti nazionali, come pure nella sorte di quelle organizzazioni che si erano dimostrate di importanza cruciale nella storia del culto nazionale prima dell'unificazione. Ma le proteste contro questa liturgia imposta dall'alto acquistarono importanza e trovarono espressione, per esempio, in nuove forme teatrali e nei *festivals*

ideati da Richard Wagner a Bayreuth. Solo alla fine, durante la Repubblica di Weimar, quando tutta la politica divenne politica di massa, sarebbe riapparso qualcosa dell'antica dinamica della liturgia nazionale.

Sebbene questo nuovo stile politico avesse una forza propria già da molto tempo prima dell'apparizione del nazionalsocialismo, ci è sembrato utile, nella stesura di questo libro, guardare di tanto in tanto in avanti, per non perdere mai di vista il momento culminante di questa evoluzione politica, e ciò perché, malgrado tutti i problemi di fronte ai quali si trovò la nuova politica, è possibile scorgere una continuità di fondo, che va dalla lotta per la liberazione nazionale contro Napoleone, sino alla liturgia politica del Terzo Reich. Non si deve confondere questa ricerca della continuità con un'indagine sulle origini del Terzo Reich. È più esatto dire che quello che qui ci interessa è la crescita e lo sviluppo di uno stile politico che il nazionalsocialismo portò alla massima perfezione. L'estetica della politica, che è appunto il tema che ci interessa, il suo oggettivarsi nell'arte e nell'architettura, condizionò in larga misura il pensiero di Adolf Hitler, ma questo non vuol dire che fu essa a condurre al nazionalsocialismo, o che fu responsabile della dittatura tedesca. Sarebbe un'affermazione troppo semplicistica, in contrasto con la complessità della storia. La nuova politica aveva ormai una vita autonoma, e coloro che ne furono attratti non erano solo i nazionalsocialisti, ma anche altri movimenti che ritennero questo stile allettante e utile per i loro scopi particolari. Ma per quanto attraente si dimostrasse questo stile politico per gran parte della popolazione, e per quanto la sua funzione fosse importante in un'età di politica di massa, esso costituì solo uno dei numerosi e vari fattori che portarono in fine alla costituzione del Terzo Reich.

Può sembrare strano esordire con una trattazione della bellezza quando si vuole analizzare uno stile politico che alla fine fu utilizzato per scopi così brutti. Ma l'«estetica della politica» fu la forza che servì a saldare insieme miti,

simboli e sentimenti delle masse: fu il senso della bellezza e della forma che fissò il carattere del nuovo stile politico. I brutti scopi per i quali fu alla fine utilizzato erano celati, per gran parte della popolazione, sotto la maschera dell'attrazione esercitata dalla nuova politica, dalla sua efficacia nel sedurre i suoi sogni e le sue aspettative: una bellezza idealizzata dava sostanza al sognato mondo di felicità e di ordine, e insieme rendeva gli uomini capaci di entrare in contatto con quelle presunte forze immutabili, che sono al di fuori del corso quotidiano della vita.

L'estetica della politica

Uno scrittore francese contemporaneo ha coniato la frase « le snobisme du absolu »¹ con la quale ha voluto definire uno snobismo letterario e intellettuale alla ricerca di eroi da venerare e dell'eccezionale nella vita quotidiana. Indubbiamente un orientamento come questo era già esistito nel passato, e fu quello che spinse molti intellettuali nelle braccia del fascismo, dove trovarono i loro eroi e una vita diversa dal quotidiano grigiore dell'esistenza borghese. Ma questo genere di snobismo fu anche un elemento basilare della « nuova politica », e attrasse le masse così come aveva attratto gli intellettuali, perché il culto per i miti ricchi di significato politico si fondava proprio sulla loro eccezionalità, sul fatto che si ponevano fuori dell'ordinario corso della storia e potevano essere veramente compresi solo da coloro che erano disposti a difenderli eroicamente. Il desiderio di esperienze diverse da quelle offerte dalla vita quotidiana, di esperienze « esaltanti », è alla base di tutti i culti religiosi e da questi si trasferì poi anche alla religione laica della politica. Persino la borghesia si compiacque di immettere nella propria vita ordinata qualcosa di straordinario e di esaltante. Un'indagine sul romanzo europeo verso il volgere del secolo XIX e l'inizio del successivo ha dimostrato che il « vivere una vita completa » era diventato una mistica laicizzata, in cui cerimonie private o pubbliche simboleggiavano il momento culminante dell'esistenza²: mediante le festività il banale si trasformava in un'unione più vasta tra uomini e natura, in una comunione tra gli uomini.

¹ J. Laurent, *Les Bétises*, Paris, 1971, p. 65.

² U. Kirchhoff, *Die Darstellung des Festes in Roman um 1900*, Münster, 1965, pp. 13 ss.

Una festività era considerata tale perché, mediante i simboli, portava alla luce un mondo diverso, quello della totalità, della coesione e, soprattutto, della bellezza. Il romanzo popolare tedesco della fine dell'Ottocento mostra un interesse costante per il problema della bellezza, che doveva realizzarsi concretamente, perché la vita potesse acquistare il suo vero significato³. Ma in che cosa consisteva questo concetto di bellezza di cui erano pervasi non solo romanzi letti da centinaia di migliaia di persone, ma anche il nuovo stile della politica? Prima di passare ad analizzarne il contenuto è necessario comprendere la funzione che le si attribuiva. Secondo molti tedeschi del secolo XVIII, per esempio secondo Friedrich Schiller, la bellezza era l'elemento unificatore della società⁴, in quanto capace di rivelare un fondamento comune a tutti i membri della società stessa; essa infatti era considerata un assoluto atemporale, e come tale in grado di risvegliare la tendenza innata in tutti gli uomini verso la totalità. Ciò significava che il bello poteva essere il punto di convergenza di atteggiamenti umani divergenti: zelo e inerzia, libertà e legge. La bellezza era vista così come una forma ideale che, nascente da ciò che costituisce la personalità permanente dell'uomo, ne permea l'esistenza contingente e la nobilita⁵. Quando si aprì il secolo XIX, l'aspetto funzionale della bellezza era stato ben compreso.

Il tentativo più importante fatto nel secolo XIX di creare un'estetica del bello ebbe come obiettivo centrale l'eliminazione di ciò che è meramente accidentale, dare all'uomo la consapevolezza di un'esistenza superiore che lo riconciliasse con la realtà della vita. I sei volumi di Friedrich Theodor Vischer sull'*Aesthetik oder die Wissenschaft des Schönen* furono scritti tra il 1846 e il 1857

³ G. L. Mosse, Marlitt, Ganghofer, May: the Popular Novelists of the Second Reich, in *Popularität und Trivialität*, Bad Homburg, V. D. H., 1973.

⁴ Y. C. F. Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts*, 1795; trad. it. *Lettere sull'educazione estetica e altri scritti*, Firenze, 1925, pp. 102 ss.

⁵ *Ibidem*.

proprio per dimostrare che la vita su questa terra può essere trasformata in un qualcosa ricco di bellezza e di vigore. Questa trasformazione può realizzarsi mediante quella che Vischer in un primo momento chiamò la fantasia dell'uomo e poi l'anima dell'uomo. L'uomo è capace di rappresentarsi immagini ideali, affermò Vischer, perché se i nostri occhi fossero come un microscopio noi non vedremmo la bellezza della natura e dell'uomo, ma solo i pidocchi sulle foglie di un albero e persino le imperfezioni della pelle umana più delicata. Inoltre, la bellezza è un modo di guardare alle cose e alla vita che porta alla luce l'« idea assoluta », che è il vero fondamento di tutta l'esistenza, e che, pur oscurata da un mondo frantumato e atomizzato, è però sempre dentro di noi.

Vischer pensava che il presente fosse sgradevole, che fosse un mondo borghese di disordine e di caos, e che la bellezza si fosse rifugiata nei nostri cuori e potesse esserne tratta fuori solo mediante i simboli. È il nostro cuore che infonde in un oggetto il proprio particolare modo di sentire e grazie a questo gli ideali della bellezza possono venire alla luce e porre fine alla separazione dell'uomo dal mondo in cui deve vivere⁶. Il fatto che Vischer, dopo il 1857, al volgere della seconda metà del secolo XIX, avesse posto anche una maggiore enfasi sulla necessità per gli uomini del mito e della religione è indicativo di una più generale evoluzione intellettuale⁷: l'anima umana avvertiva il bisogno di trasformare il mondo pervadendolo di una bellezza che si poneva di là della razionalità della coscienza.

Il concetto di bellezza formulato da Vischer era funzionale ed egli in pratica non definì mai il modello ideale al quale ogni estetica avrebbe dovuto fare riferimento. Il senso della bellezza doveva dare agli uomini l'impressione di essere a casa propria in questo mondo, prospettando

⁶ W. Oelmüller, *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der Nachhegelschen Aesthetik*, Stuttgart, 1959, pp. 104-201.

⁷ *Ibidem*, p. 175.

loro una realtà diversa da quella della vita quotidiana in una società industriale.

Vischer era un liberale convinto, aveva fatto parte del parlamento di Francoforte nel 1848 e vi aveva sostenuto l'estensione del diritto di voto. Ma per lui e per molti altri uomini come lui, nella seconda metà dell'Ottocento, l'azione politica aveva scarso peso in una aspirazione alla bellezza così largamente condivisa. Lo storico tedesco Heinrich von Treitschke aveva ragione quando scriveva che quasi tutti applicavano i concetti estetici di Vischer senza però prestar fede al loro autore ⁸.

La letteratura popolare della seconda metà del secolo XIX rifletté le idee di Vischer. Per scrittori come Marlitt, i cui libri si vendettero a centinaia di migliaia di copie verso la fine del secolo, l'ideale della bellezza dava unità e scopo alla vita, sia in contrapposizione, sia trascendendo il materialismo moderno. Questa rivalutazione della bellezza portò a concepire l'anima umana come qualcosa di profondamente sensibile, un concetto destinato poi a proiettare, attraverso il romanzo, questo ideale sul mondo. E, cosa abbastanza significativa, un'anima siffatta amava anche l'ordine e l'armonia: un mondo di bellezza che era anche un mondo dove « ogni cosa ha il suo posto prestabilito », un mondo dove uno si sente « a casa propria » ⁹. Per scrittori popolari come Marlitt, alla fine del secolo XIX, si trattava di un mondo borghese, armonioso e concorde. Secondo Vischer la bellezza era parte intrinseca dell'ordine, ed egli si scagliava contro l'« arte caotica ». Non è un caso che nei romanzi di quell'epoca alla descrizione della bellezza degli oggetti fosse riservato uno spazio tanto ampio, come testimoniano le numerose pagine ad essa dedicate nelle opere di uno scrittore famoso come Paul Heyse. In questo caso il contenuto di questa bellezza era strettamente collegato con il gusto borghese: opulenza e un giusto equilibrio di comfort e ordine. Ma, per tutti

⁸ *Ibidem*, p. 107.

⁹ E. Marlitt, *Im Hause des Kommerzienrates*, Leipzig, 1877, p. 41.

questi scrittori, il concetto della bellezza si collegava soprattutto con la sua funzione rigeneratrice, e questo è importante non solo per la letteratura e l'arte, ma anche per la politica. Vischer ha descritto la funzione della bellezza così come la concepì, prima e dopo i suoi tempi, il culto nazionale. Ma quale era il contenuto di questa bellezza e a quali modelli essa si rifaceva?

Il concetto fondamentale del bello venne tratto dall'antichità e particolarmente dalla Grecia. Le opere di J. J. Winckelmann ebbero a questo proposito un ruolo determinante; egli rivelò la bellezza dell'arte greca ai suoi contemporanei della fine del Settecento e lungo tutto il secolo XIX e il XX un importante settore degli intellettuali tedeschi concordò con lui sul fatto che « il buon gusto, sempre più diffuso nel mondo, si è formato originariamente sotto il cielo greco »¹⁰. Per realizzare la vera bellezza, gli artisti furono ora costretti a imitare i modelli greci. Quale, allora, è l'essenza dell'ideale greco di bellezza? Nella sua *Geschichte der Kunst des Altertums* (1776) Winckelmann si sforzò di darne una definizione, affermando che la bellezza è presente sia nelle proporzioni tra le varie parti di un'opera di arte greca sia nell'interezza di questa. Le proporzioni devono dare il senso della simmetria, ma non è questo il requisito principale che contribuisce alla vera bellezza, che consiste piuttosto in un'unità di forma che collega in un tutto i singoli dettagli. Ecco come Winckelmann poneva il problema: se abbiamo una serie slegata di belle forme in una scultura di nudo, non ne possiamo afferrare la bellezza. Una scultura quindi deve possedere quell'unità propria di un oceano, che appare levigato come uno specchio pur essendo in perenne movimento¹¹. La bellezza deve sempre essere colta come un tutto unico e deve fondere in un complesso armo-

¹⁰ J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke, ecc.*, Stuttgart, 1885, prima edizione 1755. Albert Speer afferma che fu proprio questa idea a guidarlo nella sua opera di architetto. Testimonianza rilasciata a G. L. Mosse, 9 aprile 1973.

¹¹ *Winckelmanns Werke*, a cura di H. Meyer e J. Schulze, Dresden, 1811, IV, pp. 53, 57.

nioso le proporzioni dei singoli elementi dell'ideale forma umana. Dell'unità della forma non ci si può rendere conto solo tracciando sulla scultura dei punti o delle linee, e d'altra parte niente di meramente accidentale o singolare deve alterarne la « forma ideale »: l'arte greca rappresentò non l'individuo, ma « l'umanità bella »¹². La bellezza adempiva alla funzione da noi già esaminata: esaltava l'armonia e l'ordine, il « tipo ideale » di umanità e la perfezione della forma. Queste funzioni della bellezza erano assolute solo dall'arte greca proprio perché era la sola a porsi come oggetto da rappresentare la « nobile semplicità e la serena grandezza »¹³.

Il concetto di bellezza accolto dai tedeschi nel secolo XIX si opponeva a un eccesso di movimento o di dettagli decorativi. Winckelmann affermava che Laocoonte, strangolato dai serpenti, nonostante l'intensità della passione da lui espressa, rappresenta un'anima grande e serena¹⁴. Un movimento eccessivo nell'immagine scolpita avrebbe rappresentato un animo prigioniero e violento, proprio il contrario della « ideale bellezza della vera nobiltà ». I greci erano un popolo armonioso, perché la loro vita trascorreva sotto cieli azzurri capaci di riconciliare gli uomini con il mondo inquieto che li circondava; la vera passione, secondo la definizione di Winckelmann, consisteva in una « quiete serena », attraverso la quale essa traspare, senza però turbare l'armonia della personalità umana. Egli criticava tutte quelle rappresentazioni artistiche dell'emozione violenta e la sua bestia nera era, come è abbastanza intuibile, l'arte barocca¹⁵.

« Il risultato inevitabile del bello è la liberazione dalla passione »: ecco come Friedrich Schiller riecheggiava Winckelmann attraverso i cui occhi, lui poeta, aveva visto l'arte greca. Anche per Schiller la bellezza univa gli op-

¹² *Ibidem*, p. 37.

¹³ J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke*, cit., p. 24.

¹⁴ *Ibidem*, p. 24.

¹⁵ *Ibidem*, p. 25.

posti e li risolveva in un tutto armonico, non per questo però egli negava che il tormento possa esistere nelle singole parti, solo era necessario che l'effetto finale fondesse « quiete assoluta e movimento eccezionale » in un modo tale che il soggetto umano non ne fosse perduto e irrimediabilmente travolto. Schiller voleva che l'uomo rimanesse sempre libero e inviolato¹⁶. La bellezza non era mai caotica ma, secondo Schiller, così come secondo Vischer, possedeva leggi e principi di ordine. Era proprio l'immagine della bellezza adatta ad influenzare l'organizzazione delle masse e delle cerimonie, e quindi la incontreremo spesso nel corso del nostro studio, adottata nella pratica senza un'adesione a una teoria estetica, eppure sempre legata ad essa con il suo ideale di bellezza fondato in ultima analisi su principi estetici di questo genere.

Le esatte proporzioni della bellezza, che potevano essere espresse in termini matematici attraverso la geometria di un bel volto, erano solamente una parte di un tutto armonico: qui l'arte doveva superare la natura. Winckelmann affermava che la natura era bella, ma solo in singole parti e frammenti, mentre l'artista crea una bellezza perfetta nella quale non può mescolarsi alcunché di brutto¹⁷. Questi principi generali erano poi illustrati con descrizioni dettagliate della scultura e dell'architettura greca, e nella sua *Geschichte der Kunst des Altertums* la parte teorica si fondeva con esempi concreti, e la stessa teoria era spesso espressa con uno stile ricco e vigoroso, tale da impressionare la fantasia del lettore.

Questo concetto del bello si concretizzò nell'ideale della « forma classica » e gli diede significato. Poco dopo Winckelmann, il ritorno al modello greco, in contrapposizione con quello moderno, trovò espressione nelle parole di Friedrich von Schlegel del 1794: « Quando poniamo a confronto la coesione degli antichi con la nostra disgrega-

¹⁶ F. Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung*, trad. it. cit., pp. 99-100.

¹⁷ J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke*, cit., p. 21.

zione, le loro masse intatte con i nostri rimescolamenti senza fine, la loro naturale risolutezza con la nostra meschina indecisione e confusione, ci convinciamo veramente che essi erano uomini di uno stampo superiore». Schlegel continuava a credere che i suoi contemporanei potessero scoprire una bellezza ancora più perfetta¹⁸; certo era però che gli antichi, a un certo momento, avevano raggiunto una meta, mentre i moderni dovevano ancora intraprendere l'opera. L'arte degli antichi, grazie alla sua bellezza, poteva risolvere i dilemmi del mondo moderno. Gli esempi viventi di essa erano le statue e i templi, che ancora impressionavano lo spettatore. La loro forma esteriore era importante perché incarnava i sentimenti dell'animo umano, e l'apparenza esteriore era legata allo stato dell'animo, un legame questo che anche Vischer aveva messo in risalto. L'apparenza esteriore doveva evocare, in chi la contemplava, il modello ideale. La bellezza, il concetto più alto di cui l'uomo è capace, si sarebbe in questo modo trasmessa agli altri uomini e l'armonia totale e tutte le altre parti che la componevano dovevano mettere in luce quello che vi è di più nobile nell'uomo.

« Tra i vari aspetti che può assumere il volto umano, il cosiddetto profilo greco è quello che più di ogni altro esprime una esaltante bellezza »¹⁹. Questo giudizio, espresso da Winckelmann nel 1776, doveva conservare la sua validità durante i secoli XIX e XX; esso servì per fissare il tipo del « tedesco ideale » dai tempi in cui Winckelmann ammirava le statue greche fino ad Arno Brecker, le cui figure presidiavano la Cancelleria del nuovo Reich di Hitler. La bellezza si esprime attraverso uno stereotipo rimasto immutato sin dal secolo XVIII, e che si sarebbe alla fine realizzato nel « tipo ariano » tanto esaltato dai nazisti e dai loro predecessori. Molti tra i più importanti scritti razzisti, come quelli di Hans F. K. Günther degli

¹⁸ *The Aesthetic and Miscellaneous Works of Friedrich Schlegel*, London, 1860, pp. 414, 424.

¹⁹ *Winckelmanns Werke*, cit., IV, pp. 182-183.

anni '30 di questo secolo, non fecero che ripetere le idee e le descrizioni che troviamo in Winckelmann, proclamandoli monopolio della razza ariana. Furono inventati strumenti per misurare le proporzioni esatte del volto umano e per classificare « il valore » degli uomini in base ad esse. Alla fine del secolo XVIII questa tendenza già cominciava a delinarsi, perché il concetto della bellezza a cui si era giunti trovò quasi immediato uso per la classificazione delle specie umane.

Gli antropologi erano colpiti dal « tipo ideale » rappresentato dall'arte greca, anche se Winckelmann era stato molto attento a negare alle sue valutazioni qualsiasi significato razziale. Egli parlò della bruttezza del naso ebraico e dei nasi schiacciati dei negri, ma attribuì subito questo pregiudizio all'innata sensibilità dei bianchi e ammise che per esempio ai negri potevano sembrare belli i nasi schiacciati²⁰. Ma nella maggioranza di coloro che accettarono l'antico concetto di bellezza, questa cautela non trovò ascolto; per esempio il noto anatomico olandese Peter Camper (1722-1789) tentò di studiare le differenze razziali mettendo a confronto le dimensioni facciali e craniche dei negri e delle scimmie; egli insomma partiva da criteri estetici, che già di per sé gli offrivano una ben definita scala di valori in base alla quale classificare le specie umane: la forma ideale era rappresentata dalla statuaria greca e più una razza se ne discostava, più in basso doveva essere collocata nella scala dell'umanità²¹. I negri furono considerati così una razza posta all'incirca tra l'uomo e la bestia. Se la razza bianca doveva continuare a simboleggiare la bellezza e la nobiltà, era importante allora che essa non si mescolasse con altre razze, generando dei figli in cui l'ideale modello greco si sarebbe corrotto. In tal modo l'origine dell'eugenetica razziale si lega strettamente con il determinante simbolismo della nobile bellezza greca.

²⁰ *Ibidem*, pp. 39-40, 46, 49.

²¹ Vedi G. L. Mosse voce *Razzismo* in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980.

cevette commissioni solo negli ultimi anni di vita e nessuna gli permise di erigere quelle strutture monumentali verso le quali si sentiva più portato. Ma grazie alle esposizioni dei suoi disegni di monumenti pubblici e di città nuove e grazie all'insegnamento all'Accademia di architettura, egli fu fonte di ispirazione per quei futuri architetti che ebbero invece la possibilità di realizzare le sue teorie. Friedrich Schinkel, che ricostruì vaste zone di Berlino, e Leo von Klenze (1784-1864), che trasformò Monaco, erano stati suoi allievi; comunque, anche indipendentemente da un'influenza diretta come questa, i disegni sopravvissuti alla sua morte prematura esercitarono un'attrazione irresistibile.

La posizione di questi primi classicisti ricevette nuova forza soprattutto da Leo von Klenze, l'architetto del *Walhalla*, che negli anni '40 ricostruì molte zone di Monaco, per adattarle al gusto classico di Luigi I di Baviera. Gottfried Semper e un gran numero di altri architetti continuarono questa tradizione nella seconda metà del secolo XIX, e le loro opere furono fonte d'ispirazione per il gusto artistico dello stesso Hitler, che giunse ad ammirare Klenze attraverso l'architetto monacense Ludwig Troost²⁴. Il classicismo sopravviveva a tutti i suoi nemici: non solo si riappacificò con il romanticismo, con il quale in realtà dette vita più a una coesistenza che a una fusione, ma ricevette anche rinnovato impulso allorché si poté presentare come reazione all'*art nouveau* (*Jugendstil*), lo stile tanto popolare alla fine del secolo scorso. Gli architetti da noi citati sono appunto gli esempi più famosi di questa continuità.

Eppure, specialmente nella costruzione dei monumenti nazionali, la originaria definizione della bellezza data da Winckelmann subì un importante mutamento. Mentre egli lodava la semplicità e credeva che una semplice casa po-

²⁴ *Ibidem*: Albert Speer spricht über Architektur und Dramaturgie der nationalistischen Selbstdarstellung, copione, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1970, p. 27.

tesse essere più bella di un palazzo, gli architetti che cercarono di tradurre in pietra e cemento il sentimento nazionale si distaccarono da lui. Dall'inizio del secolo XIX in poi, il classico cominciò a confondersi con il monumentale e gli architetti si orientarono verso una fusione della tradizione romana esemplificata nel Colosseo con l'ideale greco di bellezza. La tendenza verso il monumentale, che Winckelmann avrebbe definito un'esagerazione della forma, era la conseguenza logica del rafforzarsi della spinta nazionalista, della volontà di dare un'adeguata rappresentazione della *grandeur* nazionale. Inoltre doveva essere messo in risalto il carattere eterno della germanicità, e perciò il monumento doveva essere visibile da una grande distanza e dominare l'ambiente naturale che lo circondava.

Questa confusione tra monumentale, senso della *grandeur* e dell'eterno aveva profonde radici storiche; su di essa aveva agito l'influenza non solo di Roma, ma anche delle massicce moli delle piramidi d'Egitto, come avremo occasione di vedere in seguito. Inoltre la monumentalità era implicita nella fusione dell'estetica con il nazionalismo. La tendenza verso il monumentale si esplicò, poi, in misura anche maggiore nelle cerimonie pubbliche, che giocarono un ruolo importantissimo nel culto nazionale, perché questa tendenza fu un elemento intrinseco del progresso del nazionalismo nell'età dei movimenti di massa, quando le masse della popolazione erano spinte a entrare in agitazione per l'unità nazionale. Già Goethe, descrivendo l'Arena di Verona vista durante il suo viaggio in Italia (1786), ne aveva compreso il significato più riposto: all'interno del teatro le masse si compongono automaticamente in unità, assumono una forma unitaria e un unico spirito²⁵. Questo risultato è frutto sia della semplicità dell'anfiteatro, sia della sua monumentalità. Lungo tutto l'Ottocento non solo i poeti, ma anche gli esponenti

²⁵ Goethe, *Italienische Reise*, 1816-17; trad. it. *Giornale del viaggio in Italia per la signora von Stein*, Torino, 1957, p. 48.

politici cominciarono a pensare sempre più in termini di politica e di democrazia di massa, e questo crescendo trovò il suo corrispettivo nella trasformazione dell'originale ideale greco di bellezza in arte monumentale.

Molto tempo dopo, il libro di Moeller von der Bruck *Der Preussische Stil* (1916) riaffermò che lo stile prussiano era proprio lo stile classico, che aveva dominato a Berlino alla fine del Settecento e agli inizi dell'Ottocento. Scrivendo negli anni '20 del nostro secolo, ancora una volta egli identificò classicismo e monumentalità: attraverso quest'ultima, disse, lo stile architettonico acquista un risalto che gli permette di rappresentare l'idea del dominio e della virilità. Moeller tacciava il romanticismo di effeminatezza, perché si sottraeva alle leggi della forma classica e sostituiva, con un debole e tenero sentimento, il forte e vero senso della bellezza. Egli affermava che lo stile romantico poteva ben essere oggetto di ammirazione, ma che lo stile prussiano era espressione del sacro, che è invece oggetto di venerazione. Semplice e monumentale, questo stile affondava le sue radici in un tempo in cui l'uomo, l'eroe e l'artista erano una sola cosa, e proprio per questo esso si proiettava nell'eternità, spregiando tutto ciò che è momentaneo e accidentale ²⁶.

Moeller custodì in sé l'ideale greco e seguì le orme di Winckelmann e di Vischer nel cercare di eliminare dall'estetica il mero accidentale a favore di una bellezza funzionale valida per l'eternità. Le sue idee furono accolte dall'architettura nazista; i nazisti deprecavano con asprezza la decadenza del monumentale in arte, avvenuta nel tardo Settecento, quando, in un'età liberale, l'arte era divenuta individualistica, e non riusciva più a comunicare con la comunità nel suo complesso. Monumentale, essi proclamavano, deriva dalla parola *momentum*, quasi un appello all'azione e inoltre essi videro nello stile monumentale il

²⁶ A. Moeller van der Bruck, *Der Preussische Stil*, München, 1916, pp. 130, 131.

simbolo della grandezza morale e della forza imperitura dell'animo umano ²⁷.

Ma a prescindere da tutte le giustificazioni ideologiche, il monumentale riuscì anche a risolvere un problema esclusivamente pratico. I movimenti di massa avevano bisogno di ampi spazi per accogliere il popolo, che assisteva alle loro cerimonie. Durante la seconda metà del secolo XIX questo problema era già stato oggetto di un'ampia discussione, per lo più in connessione con la possibilità di ottenere uno « spazio sacro » davanti ai monumenti nazionali. Ma i dibattiti imperniati sulla creazione di un'adeguata ambientazione per il culto nazionale si incentrarono anche sul problema della struttura architettonica degli edifici destinati ad accogliere circa 75.000 e più persone. La Sala dei Congressi a Norimberga, dove ebbero luogo alcune riunioni del partito nazista, somigliava al Colosseo di Roma, dimostrando che, ancora nel 1933, la tradizione classica era d'attualità e che gli architetti cercavano di mantenersi fedeli persino ai principi greci di nobile semplicità. Hitler non faceva che ripetere un luogo comune quando disse che « noi dobbiamo sempre tenere presente il popolo, e costruire stadi che possano contenere da 150.000 a 200.000 persone » ²⁸.

L'arte e l'architettura naziste furono profondamente influenzate dalla rinascita del classicismo della fine del Settecento, nonostante le critiche di cui fu oggetto per il suo individualismo. Il monumentale si sovrappose sempre alla « nobile semplicità » della forma e dell'armoniosità greche. Ma, sin dall'inizio, l'ideale classico dovette affrontare il movimento romantico e il risveglio della mitologia e del simbolismo germanici ad esso connesso. Il confronto si concluse con una sintesi su parecchi piani, uno dei quali è il continuo riferimento alla potenza dell'animo tedesco, già da noi notato, e che servì a giustificare la tradizione classica e monumentale.

²⁷ « Die Kunst im Dritten Reich », marzo 1939, pp. 82, 83.

²⁸ Citato in A. Dehlinger, *Architektur der Superlative* (ms. inedito, Institut für Zeitgeschichte, München), p. 38.

All'inizio del secolo XIX il romanticismo attrasse l'immaginazione di molti che si erano consacrati all'ideale dell'unità tedesca. Fu così che nel 1814 Ernst Moritz Arndt propose che il monumento progettato per celebrare la vittoria su Napoleone a Lipsia dovesse essere « ampio e meraviglioso come un colosso, come le piramidi o la cattedrale di Colonia », una proposta in cui il gusto per il monumentale si fondeva appunto con quello per la tradizione orientale e medievale e in cui si mescolavano, in maniera tipicamente romantica, vari e diversi motivi nostalgici. Anche Friedrich Ludwig Jahn si fece sostenitore della costruzione di monumenti nazionali (1800), e sentì nello stesso tempo, come i romantici, il fascino della storia. I monumenti sopravvivono a tutti gli eventi e alla furia di qualsiasi nemico, ma sarebbero cose morte se la storia della nazione non rimanesse viva nel cuore del popolo. Arndt non ha mai fatto riferimento ai classici, ma Jahn invece si diceva convinto che i monumenti antichi potessero servire da modelli viventi, perché tutti i popoli, in tutti i tempi, si sono recati in pellegrinaggio ai templi greci e romani²⁹. La sempre più forte coscienza di sé della nazione non recepì, meramente affiancandoli, tradizione classica e romanticismo, ma li accolse e trasfuse in una libera sintesi, anzi in una coesistenza destinata a determinare il modo con cui i tedeschi avrebbero espresso il loro sentimento nazionale e il culto ad esso dedicato.

È innegabile che in alcuni monumenti nazionali, l'*Hermannsdenkmal* per esempio, si possano scorgere quegli elementi gotici prediletti da gran parte del romanticismo, ma lo slancio romantico e medievale trovò raramente espressione in monumenti nazionali che s'ispirassero completamente a quelle epoche. I castelli e gli altri edifici che risalivano alla precedente epoca gotica venivano usati come scenari, come uno sfondo già pronto per il culto della nazione. La tradizione classica fu inserita nel paesag-

²⁹ E. M. Arndt, *Entwurf einer Teutschen Gesellschaft*, cit., p. 39; C. Euler, *Friedrich Ludwig Jahn*, Stuttgart, 1881, p. 44.

gio medievale, dando in tal modo valore agli aspetti romantici e germanici. Il primo movimento studentesco si servì del castello medievale di Wartburg, dove i maestri cantori del medioevo avevano celebrato le loro feste, e dove Lutero aveva tradotto la Bibbia, e che perciò era la sede appropriata per un'importante manifestazione dell'unità tedesca. Ma quando, con l'avanzare del secolo, fu costruito sul monte Kyffhäuser un monumento, l'aspetto romantico era già presente nel luogo prescelto, il « Monte sacro », appunto, sul quale si ergeva, mentre gli elementi architettonici del monumento presentavano, a loro volta, motivi classici. Il romantico e il classico potevano insomma coesistere uno a fianco dell'altro, oppure, come vedremo in seguito, creare una unione più stretta; ma raramente il romantico si sostituì al classico.

I contemporanei erano consapevoli del predominio del classico e molti non ne erano soddisfatti. Carl Bötticher, un famoso architetto, lodò nel 1846 un certo stile architettonico tedesco, che permetteva di costruire, con alte volte e archi, ampi e vasti locali, e affermò che esso era preferibile all'architettura greca. Uno studioso posteriore osservò nel 1890 che l'affermazione di Bötticher aveva fatto sparire dalla Germania la tradizione ellenistica di Winckelmann³⁰, cosa assolutamente lontana dalla verità; nel 1886 Constantin Frantz, sostenitore dello stato corporativo medievale e scrittore politico di una certa importanza, lamentò che il risveglio della coscienza nazionale tedesca avesse creato uno snobismo estetico e prodotto Germanie classiche, ma non una vera arte tedesca. Collaboratore dei « Bayreuther Blätter », il giornale dei seguaci di Richard Wagner, egli auspicò un risveglio dello spirito romanico genuinamente tedesco: l'accusa da lui lanciata era fondata, ma la soluzione prospettata non incontrò alcun favore anche se sembrò in perfetta sintonia con il medievalismo romantico³¹.

³⁰ « Deutsche Bauzeitung », XXIV (1890), pp. 498-499, 496.

³¹ « Bayreuther Blätter », IX (1886), p. 369.

L'antico concetto e la funzione della bellezza restarono intatti, continuando a dare l'immagine del « tipo ideale » dell'uomo tedesco e a fissare le linee dei monumenti nazionali. Ma ora tutto fu circondato da emblemi della germanicità: la foresta e la quercia ebbero grande importanza, e il popolo, che si affollava nelle cerimonie pubbliche e intorno ai monumenti nazionali, mostrava di amare questo ambiente naturale; e ciò divenne anche più evidente quando, nella seconda metà del secolo, i monumenti nazionali furono strettamente collegati con le feste pubbliche. Ambedue questi elementi divennero parte di un rito a celebrazione di un culto, e quasi la stessa cura che si era dedicata ai monumenti nazionali fu rivolta agli spazi per i raduni che li circondavano; così per esempio il monumento sul monte Kyffhäuser doveva sorgere su un'area dove potessero adunarsi vaste masse di popolo, circondate dalla foresta germanica, per adempiere ai riti del culto³².

La nuova religione laica del *Volke*, al tempo in cui giunse alla maturità, fuse insieme elementi romantici e classici in maniera tale da non intaccare l'antico concetto della bellezza e da conservarne perciò la funzione essenziale. Il culto per il paesaggio tedesco non si sostituì mai al predominio della Grecia, tanto evidente in tutti i monumenti nazionali e nei più tardi edifici di rappresentanza del nazionalsocialismo (per esempio lo stadio di Norimberga).

Non si trattò di una semplice collaborazione tra il romantico e il classico nel creare una *mise-en-scène* per le celebrazioni nazionali, a volte si trattò di una sintesi più profonda: l'ideale greco della semplicità si fuse con una tradizione germanica che aveva esaltato questo ideale come parte del patrimonio più intimo della nazione. Gli umanisti tedeschi del secolo XVI (anche loro influenzati dai classici) avevano già identificato il carattere nazionale dei tedeschi in un'etica che esaltava la semplicità e l'integrità, e forse a formare questo giudizio aveva contribuito la

³² *Der Kyffhäuser als Nationalfestätte*, Sondershausen, 1897 (?), pp. 2, 15.

riscoperta, avvenuta in quel secolo, della *Germania* di Tacito, uno scrittore che aveva posto in diretto confronto le virtù dei germani con la decadenza di Roma.

I romantici condivisero, oltre che l'evoluzione del classicismo verso il monumentale, anche la tendenza alla « sublimazione degli effetti della natura » e all'amore dello straordinario. Il desiderio di ampliare i confini della natura fu realizzato mediante l'uso di spazi aperti e una giusta collocazione di alberi e pietre, spesso con effetti gradevoli, come nelle grotte che Claude Nicolas Ledoux, architetto di Luigi XV, costruì per il sovrano francese. Ma ciò non bastò e lo stesso Ledoux cercò di realizzare quella sensazione di altezza che aveva conferito agli elementi naturali anche nei suoi edifici, dando loro delle dimensioni eccezionali³³. Ambiente naturale e opera architettonica erano plasmati in modo da impressionare lo spettatore con la loro eccezionalità, con ciò che si pone fuori della vita quotidiana e che simboleggia il momento culminante dell'esistenza umana. Era facile accorgersi dell'analogia esistente tra questi concetti e il concetto del sacro, perché si sentiva il bisogno di porre fuori dell'ordinario anche i riti del culto, di legarli con le forze straordinarie che scaturivano dal cosmo e dall'animo umano.

Lo stile classico e il romanticismo tedesco si allearono anche su un altro piano, quello che trova i suoi esempi più diffusi tra i monumenti nazionali tedeschi, le torri di Bismarck, costruite tra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX e che costellarono l'intero paese a glorificazione del Cancelliere che aveva conseguito l'unità tedesca. Wilhelm Kreis, che ne costruì cinquecento tra il 1900 e il 1910, era assillato dal problema del predominio del classicismo: i tedeschi dovevano trovarsi uno stile loro proprio e cessare di imitare modelli stranieri. Egli però era, nello stesso tempo, riluttante ad abbandonare la tradizione classica, perché si rendeva conto anche lui che attraverso il concetto di bellezza da questa tramandato la nobile anima

³³ E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Corbusier*, Wien, 1933, p. 26.

peculiare dei tedeschi poteva trovare la sua espressione simbolica. La tomba del re gotico Teodorico a Ravenna gli apparve il compromesso ideale³⁴: il grande Teodorico (471-526) era entrato nella leggenda germanica dapprima come eroe della saga dei Nibelunghi e poi nelle fiabe e nei racconti d'avventure, assurgendo a simbolo della nobiltà cavalleresca cristiana³⁵. Ma durante la lotta per l'unità nazionale il monarca goto-orientale fu trasformato in un eroe militante per la Germania, in contrasto con la civiltà e la potenza di Roma. Il libro di Felix Dahn, *Der Kampf um Rome* (1867), rese popolare la lotta dei goti germanici contro i romani in Italia, e Teodorico divenne il rappresentante di un popolo coraggioso e nobile. La sua tomba era quindi emblematica degli ideali germanici, anche se nella sua struttura architettonica restava fedele alle forme classiche.

Tenendo presente questo modello nel costruire le sue torri di Bismarck, Kreis ideò uno stile architettonico che riuscì a concretizzare l'assunto nazionalistico di coloro che ne erano stati i patrocinatori, e secondo i quali in queste torri si doveva imitare la maniera con la quale gli antichi Sassoni e Normanni avevano ornato le tombe dei loro eroi: colonne di pietre senza alcun elemento decorativo³⁶. La tomba di Teodorico si presentava effettivamente come un'imponente mole in pietra, pur non rinunciando al tentativo di conservare le forme classiche. Anche Kreis sentì l'influenza dell'architettura classica prussiana della fine del secolo XVIII³⁷, e infatti mentre per costruire le sue innumerevoli torri di Bismarck tenne a modello la tomba di Teodorico, quando passò a erigere monumenti più ambiziosi per il cancelliere-eroe, ricadde nel classicismo e per

³⁴ « Kunst und Volk », luglio 1936, p. 240. « Kunst in Dritten Reich », febbraio 1939, p. 76.

³⁵ E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, 1970, pp. 151-154.

³⁶ H. Schrade, *Das Deutsche Nationaldenkmal*, München, 1934, p. 93. Heinrich Himmler pensò che la tomba di Teodorico fosse uno dei più antichi monumenti in pietra della storia della Germania: J. Ackermann, *Heinrich Himmler als Ideologe*, Göttingen, 1970, p. 225.

³⁷ H. Stephan, *Wilhelm Kreis*, Oldenburg, 1944, II, p. 53.

alcuni di essi il suo modello divenne il Pantheon, che sembrava fondere la bellezza delle linee classiche con l'aspetto monumentale tipico dell'arte romana³⁸. Nonostante il suo continuo slittare verso il classicismo, egli però a volte cercò di sottrarvisi, non solo quando si ispirò alla tomba di Teodorico, ma anche quando affermò che il paesaggio romantico tedesco era lo sfondo più adatto per i suoi monumenti perché, diceva, il paesaggio in cui un monumento nazionale è posto è di capitale importanza per la sua efficacia come tempio di un culto. Ma il monumento per essere efficace in questo contesto romantico e germanico doveva avere strutture monumentali e cubiche. Insistendo sulle forme cubiche, Kreis non rifiutava l'armonia, la simmetria e le proporzioni classiche³⁹, ma mirava a fondere l'idea classica della bellezza con i simboli del *Volk*. Il monumento, eretto a Eisenach dal movimento delle confraternite tedesche ai soldati caduti nella guerra per l'unità (finito nel 1903), è quello che realizza meglio questa sintesi di classico e di romantico: la contemporanea rivista di architettura, « Bauzeitung », ne parlò come di un « tempio germanico » dalle linee di una rotonda dorica, simbolo di « quiete monumentale » e della forza trattenuta dalla forma. Ancora una volta ci viene confermata la validità della definizione della bellezza data da Winckelmann, ma ora il modello greco era diventato *völkisch*, tanto da permettere alla « Bauzeitung » di attribuire al monumento la « meravigliosa armonia *völkisch* dell'arte greca »⁴⁰. Ma anche la natura non è trascurata, perché quest'arte nasceva da un modo di sentire suscitato dal paesaggio natio nel quale essa si collocava, e arte e natura unite simboleggiavano l'unità della patria comune. Kreis fu l'autore di questo monumento (detto anche *Burschenschaftsdenkmal*), il cui simbolismo sarebbe rimasto valido anche per le torri di Bismarck; come sempre era avvenuto, ancora una volta, seguendo la tradizione

³⁸ *Ibidem*, p. 18.

³⁹ W. Kreis in « Der Cicerone », III (1911), p. 218.

⁴⁰ « Deutsche Bauzeitung », XXXVIII (1903), p. 198.

tracciata da Winckelmann, Kreis fece un uso il più sobrio possibile di decorazioni, inondando invece la vasta sala interna del monumento con « un mare di mistica luce », facendola entrare attraverso finestre disposte con oculata perizia⁴¹. Non bisogna cercare idee originali nell'opera di Kreis, esponente tipico degli architetti dell'epoca e di un'estetica concepita per rappresentare la nazione. Kreis visse nell'era nazista e ricevette le sperticate lodi di Hitler⁴², cosa ovvia, dato che la sintesi da lui sostenuta era d'importanza cruciale per la liturgia della politica nazista. Divenne un esperto nel costruire monumenti commemorativi dei caduti durante la seconda guerra mondiale, e fu scelto per progettare i cimiteri di guerra: anche qui un paesaggio romantico faceva da cornice a monumenti essenzialmente classici.

La sintesi tra componente classica e componente germanica assunse anche un'altra forma caratteristica; infatti anche l'accento fatto da Arndt alle piramidi di Egitto rientra in una importante tradizione. L'interesse degli architetti tedeschi per l'Egitto risale al secolo XVI, quando i viaggiatori che si recavano a Roma potevano ammirare gli obelischi disposti in maniera tale da dare alla *Roma triumphans* dei pontefici una prospettiva di proiezione verso l'alto. Il Settecento segnò un interesse crescente per i modelli egiziani; all'inizio del secolo Fischer von Erlach, il più importante architetto barocco di quei tempi, animò i suoi disegni di paesaggi con obelischi e piramidi⁴³ e altri architetti eressero piramidi, come quella che sorge nel parco della Wilhelmshöhe a Kassell (1706), o persino interi templi egiziani (l'Apis Altar di Johannes Melchior Dinglinger a Dresda del 1731). Gilly riesumò questa moda e, caratteristicamente, la fuse con il suo amore per le forme classiche. L'album dei suoi disegni (1791) testimo-

⁴¹ *Ibidem*, p. 199.

⁴² Hitler fu felice di scoprire che Kreis era ancora vivo. Conversazione con Albert Speer, 16 marzo 1972.

⁴³ R. Henking, *Des Apis-Altar Johannes Melchior Dillingers. Ein Beitrag zur Auseinandersetzung des Abendlandes mit dem alten Egypten*, Glückstadt, 1939, pp. 57, 62.

nia questa fusione: una piramide con la punta appiattita e un atrio classico a colonne ⁴⁴.

Come al solito l'esempio di Gilly fu ricco di conseguenze: il suo allievo Haller von Hallerstein presentò dei progetti per il *Walhalla* in cui si univano elementi classici ed egiziani, e per lo meno uno dei disegni per il monumento commemorativo di Federico il Grande di Prussia seguiva le orme di Gilly ⁴⁵. Alle piramidi era ora affidata la funzione di rappresentare il misterioso, il sacro, lo stupefacente, e inoltre esse offrivano il vantaggio di essere visibili da una grande distanza. Giambattista Piranesi con le sue *Antichità romane* (1756) aveva reso popolare la piramide come simbolo dell'eternità: la sua raccolta di incisioni su rame aveva infatti avuto una grande diffusione in tutta l'Europa. In esse egli aveva cercato di mostrare quale doveva essere stato l'aspetto delle antiche necropoli romane; l'eternità del tempo vi è raffigurata da piramidi, obelischi, torri e sarcofaghi accatastati l'uno sull'altro, o l'uno accanto all'altro: per Piranesi fu questo il modo di onorare l'antica Roma ⁴⁶. La piramide fu collegata non solo all'idea dell'eternità, ma anche a Roma, la cui architettura era tanto ammirata perché fissava un modello ideale di bellezza e di monumentalità. Nel 1774 anche Herder lodò la piramide per la sua semplicità e la sua capacità di realizzare la sintesi del quadrato e del circolo ⁴⁷. Il movimento romantico, con la sua predilezione per il misterioso e l'insolito, subì naturalmente il fascino della cultura indiana ed egiziana. Già nel secolo XVII il gesuita Kirschner aveva pensato che l'India fosse una colonia egiziana ⁴⁸ e Friedrich Schlegel attribuì all'arte e al-

⁴⁴ H. Vogel, *Ägyptisierende Baukunst des Klassizismus*, in «Zeitschrift für Bildende Kunst», LXII (1928-29), p. 164.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 162, 161.

⁴⁶ A. M. Vogt, *Boullée's Newton Denkmal: Sakralbau und Kugellidee*, Basel und Stuttgart, 1969, p. 161.

⁴⁷ Citato *ibidem*, p. 12.

⁴⁸ J. Solé, *Un exemple d'archéologie des sciences humaines: l'étude de l'Égyptomanie du XVII^e au XVIII^e siècle*, in «Annales», XXVII (1972), n. 2, p. 477.

l'architettura egiziana influenze provenienti dal subcontinente indiano; egli si proclamava pieno di ammirazione per la « gigantesca *grandeur* e per la perennità dell'architettura egiziana e indiana, tanto in contrasto con la fragile esilità degli edifici moderni »⁴⁹. Soprattutto le piramidi, simbolo dell'eternità, davano un senso di *grandeur* e perennità; per questo, al volgere del XVIII secolo e per tutto il successivo, esse furono largamente usate specialmente come tombe⁵⁰. Il simbolismo delle piramidi indusse l'architetto francese Ledoux a credere che gli edifici importanti dovessero svilupparsi lungo linee piramidali. Sia Ledoux che Gilly si sentirono attratti da queste forme perché grazie ad esse meglio si poteva rendere l'idea di *grandeur* e di massiccia solidità, anche se in esse non si incarnò mai il « concetto di bellezza », che rimase prerogativa del classicismo. Friedrich Ludwig Jahn, istituendo un confronto tra i templi greci e romani e le piramidi d'Egitto, notò che sebbene anche queste ultime fossero sopravvissute ai loro tempi, la storia nazionale da esse simboleggiata era stata però dimenticata, mentre i templi greci e romani rievocavano ancora un passato glorioso. Il classico, quindi, costituiva un precedente sempre valido per i monumenti nazionali che, « come simboli della storia nazionale, racchiudono la patria in una ghirlanda di fiori più saldamente del ferro e del diamante »⁵¹.

Le forme egiziane potevano ben essere inserite in una cornice classica per aumentare il senso della monumentalità; proprio per ottenere questo effetto Gilly si era servito della piramide, e per motivi analoghi lo stile egiziano entrò in lizza per mettersi al servizio dell'autorappresentazione nazionale. Non è una semplice coincidenza il fatto che la tomba di Teodorico ammirata da Wilhelm Kreis contenga anch'essa elementi piramidali, o che Bruno Schmitz, uno degli architetti più fertili di monumenti na-

⁴⁹ F. Schlegel, *The Aesthetic and Miscellaneous Works*, cit., p. 505.

⁵⁰ H. Vogel, *Ägyptisierende Baukunst des Klassizismus*, cit., p. 161.

⁵¹ E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Corbusier*, cit., p. 27; C. Euler, *Friedrich Ludwig Jahn*, cit., p. 44.

zionali, abbia fatto sempre ricorso a queste forme. Vi era dunque un motivo di ispirazione che poteva essere usato per trasferire l'ideale classico della bellezza nell'arte monumentale, e che avrebbe suscitato nell'osservatore un senso di reverenza e di stupore anche maggiori.

I monumenti nazionali danno un'idea molto chiara di come il concetto di bellezza si unì con la nuova politica e con le sue successive elaborazioni; ma non si devono dimenticare gli altri simboli, anch'essi usati nei sacri riti nazionali. La fiamma sacra ha avuto un'enorme importanza come simbolo della germanicità, e si pensava di coronare con essa le torri di Bismarck, anche se la sua utilizzazione simbolica da parte del nazionalismo risale solo ai primissimi anni dell'Ottocento; quando nel 1815 ricorse il primo anniversario della Battaglia dei Popoli, la vittoria tedesca su Napoleone, la maggior parte delle cerimonie indette in tutte le città e i villaggi della Germania ruotarono intorno a una « colonna di fiamme » che illuminava la collina o la montagna sulla quale era stata eretta. A volte si costruivano sulle pubbliche piazze degli altari sui quali veniva acceso un fuoco: era « l'altare simbolo della salvezza della Germania e insieme l'altare a gloria del Signore. La sacra fiamma dell'unità tedesca proietti la sua luce sacra! »⁵². Il simbolismo del fuoco e della fiamma risale a tempi remoti, quando fuochi e fiaccole servivano per combattere i demoni e si faceva derivare la potenza della fiamma dall'idea che essa collegasse la terra con il cielo (spesso insieme con il lampo, simbolo delle origini cosmiche o divine della fiamma). Non vi è dubbio che vi fosse anche qualche legame tra i vari culti del sole e la fiamma sacra, ma non sembra che questo fatto abbia avuto importanza nella Germania pagana. L'uso cristiano della fiamma sacra fu invece importante e lo dimostrano il cero pasquale e le cerimonie di consacrazione del fuoco. Alcuni interpreti della Bibbia videro nel fuoco il simbolo del-

⁵² K. Hoffmann, *Des Deutschen Volkes Feuriger Dank und Ehrentempel*, Offenbach, 1815, p. 93.

l'amore di Dio, ma, soprattutto nelle rappresentazioni scritte o figurate, era allo Spirito Santo che si attribuivano spesso le qualità del fuoco e della fiamma⁵³. La luce perenne accesa sull'altare legò ancor più la sacra fiamma al cristianesimo.

Il simbolismo pagano e quello cristiano si erano ormai amalgamati, ma sebbene la gente si recasse in chiesa anche per render grazie al Signore, era la fiamma sacra o la colonna di fuoco a dominare le cerimonie. A questi si aggiunse anche il simbolo della quercia germanica e si videro uomini procedere in corteo ornati dalle sue foglie, e spesso si poneva quest'albero in mezzo alle fiamme, unendo in tal modo i due simboli. Nei villaggi e nelle città la quercia era considerata l'« albero della libertà », un simbolo reso familiare dalle feste della Rivoluzione francese⁵⁴; nei tempi remoti la quercia rappresentava uno degli alberi più sacri, forse a causa delle sue dimensioni imponenti o forse anche perché era fonte di sostentamento, e in qualsiasi regione della Germania era possibile trovare « querce sacre ». Anche il cristianesimo adottò questo simbolo e il culto per la quercia fu collegato al culto per la Vergine Maria, perché la sua immagine era stata miracolosamente trovata nella cavità di una quercia, dove poi venne eretta una cappella⁵⁵. Il simbolo della quercia fece parte, come quello della fiamma sacra, della religiosità popolare e fu quindi facile usarlo per la causa dell'autorappresentazione nazionale. Nel 1815 vi era ancora una certa confusione fra i vari simboli, quelli germanici, quelli cristiani e persino quelli importati dalla Francia, anche se poi le feste nazionali ebbero lo scopo di celebrare proprio la vittoria su questa nazione. Ma i sim-

⁵³ *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, a cura di H. Bachtold-Stäubli, Berlin und Leipzig, 1929-1930, pp. 1390-1397.

⁵⁴ Per esempio K. Hoffmann, *Des Teutschen Volkes Feuriger Dank und Ehrentempel*, cit., p. 28.

⁵⁵ *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, cit., pp. 646, 647, la quercia appare già come il *Wunderbaum* (albero magico) nell'Edda. « Nulla di più vasto, nulla di più antico esiste della quercia ». W. Hahn, *Edda: Lieder germanischer Göttersage*, Berlin, 1872, p. 57.

boli germanici, e specialmente quello della fiamma sacra, avevano già assunto un'intonazione religiosa, erano parte di riti che suscitavano una particolare religiosità romantica. La fiamma e il fuoco erano destinati ad acquistare una sempre maggiore importanza come centro del rito nazionale e infine a prendere il posto dell'altare cristiano nella affermazione di una religione laica.

Al significato che i nuovi culti germanici attribuivano al fuoco bisogna aggiungerne anche un altro, e cioè quello dell'incessante rinascita e quindi della continua crescita e sviluppo. La fiamma simboleggiava la vittoria della luce sulle tenebre, del sole sulla notte, conteneva in sé le forze mistiche del sole apportatore di vita, dispensatore agli uomini di forza ed energia vitale. Per i nazisti essa assunse il significato di « purificazione », incarnò la comunità fraterna e servì a ricordare agli uomini del partito « l'eterno procedere della vita »⁵⁶. Non era un significato nuovo del simbolo, che da sempre era stato collegato con la dea Freia, dispensatrice della luce. Oltre e al di là di tutto ciò, l'immagine delle fiamme protese verso l'alto richiamava alla mente l'idea della vita in ascesa, simbolo della « perenne rinascita »⁵⁷. Indubbiamente riecheggiano in questa simbologia le antiche leggende ariane, riscoperte all'inizio del secolo XIX, e a quel tempo l'antichità indiana venne resa popolare facendola passare come una parte del patrimonio culturale ariano, che tanto sovente includeva l'idea di *Karma*, la perenne rinascita dell'anima. Verso la fine del secolo questa mistica entrò a far parte di molte teorie *völkisch* tedesche, mentre invece era ancora ignorata da questo simbolismo la svastica, neppure nell'interpretazione di cerchio di fuoco, tanto frequentemente datale dai nazisti.

Alla fiamma sacra si attribuì dunque una gran varietà di significati, tutti basati sulla vita, sul cosmo e sulla vit-

⁵⁶ G. Sammler, *Mittsommerfeuer*, in « Der Schulungsbrief », III (1936), pp. 221, 212.

⁵⁷ H. Schemm, *Deutsche Sonnenwende*, in « Der Schulungsbrief », VI (1937), *passim*.

toria della luce sulle tenebre, la vittoria del tepore del sole sul gelo della notte: l'antica festa popolare del solstizio d'estate fu ora celebrata e rivendicata dalla nazione ridesta. Anche la bandiera era stata uno dei più antichi simboli politici, noto alle legioni dei romani, degli antichi germani, degli arabi e in genere a tutti gli eserciti del medioevo, e aveva avuto anche una parte importante nella formazione, in Germania, dei culti laici dei secoli XIX e XX. La chiesa non poteva ignorare perciò il culto della bandiera e quindi se ne appropriò e gli diede un significato, sia religioso, sia laico; in effetti durante l'alto medioevo, ma anche successivamente, gli uomini videro un rapporto ben preciso tra la croce e la bandiera⁵⁸. Durante il medioevo la bandiera era, in battaglia, il segno della vittoria o, se abbandonata, della sconfitta; ma anche in tempo di pace il suo significato simbolico fu sfruttato dagli uomini di governo. Al tempo delle guerre di liberazione contro Napoleone, la bandiera aveva ormai una lunga storia dietro di sé; all'inizio quel che importava era di possederne una, non i suoi colori⁵⁹, ma quando essa diventò un simbolo più nazionale che dinastico, i suoi colori e la sua forma assunsero un'importanza decisiva. I corpi franchi, che combatterono contro Napoleone, e così pure i movimenti delle confraternite studentesche inventarono l'unione del nero-rosso-oro, destinata a diventare il simbolo del Reich unito. Questi uomini ritenevano che le bandiere del « Sacro Romano Impero della Nazione Germanica » avessero questi colori, cosa ovviamente non vera dato che a quei tempi l'uso di fissare per la bandiera i colori e il disegno era sconosciuto⁶⁰. Tra i vari gruppi nazionali aveva intanto cominciato ad assumere un valore simbolico anche la fog-

⁵⁸ P. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, II, Stuttgart, 1955, pp. 642, 646.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 652.

⁶⁰ *dtv-Lexicon politischer Symbole*, München, 1970, p. 218. La bandiera costituiva anche un punto di orientamento in battaglia; se i soldati si trovavano di fronte alla sconfitta, dovevano far ritorno alle loro bandiere. H.-J. Gamm, *Der braune Kult*, Hamburg, 1962, p. 43.

gia degli abiti. Agli studenti che si erano riuniti per la festa di Wartburg era stato chiesto di presentarsi addobbati in un costume che rievocasse quello degli antichi germani⁶¹. È anche vero, però, che l'uniforme disegnata da Jahn per i suoi ginnasti non era ispirata solo al desiderio di riesumare un antico costume germanico, ma anche alla sua ammirazione per la bellezza del corpo umano, quale fissata dai modelli greci⁶². All'inizio del secolo XIX il valore simbolico che il culto nazionale attribuiva alla foggia degli abiti era ormai indicato con chiarezza in tutti i trattati sull'argomento.

Il tema classico riaffiorò in ogni occasione lungo tutto il secolo XIX e oltre. A volte, durante le celebrazioni dell'anniversario della battaglia di Lipsia nel 1815, i cartelli portati dalla folla che si stringeva intorno all'altare e alla fiamma recavano l'immagine di Pallade Atena, « la saggia dea che ha donato al mondo questa grande vittoria », e il suo scudo simboleggiava l'orribile destino che attendeva i nemici del popolo tedesco⁶³. Sempre dunque rivivevano gli elementi classici nel simbolismo germanico — paesaggio, monumenti e fiamma sacra — rievocanti un lontano e smarrito patrimonio nazionale.

Il simbolismo introdusse anche un nuovo concetto di bellezza per stabilire il modello ideale dell'uomo germanico, descritto dettagliatamente nel 1849 dallo scrittore romantico Carl Gustav Carus: tale modello ideale aveva, per diretta azione della forza del sole, un incarnato chiaro, capelli biondi e occhi azzurri, tutte caratteristiche che riflettevano la forza vivificante simboleggiata dal sole stesso⁶⁴. Winckelmann aveva creduto che in certe circostanze la pigmentazione scura della pelle potesse anche apparire

⁶¹ W. Schröder, *Burschenschaftsturner in Kampf um Einheit und Freiheit*, Berlin, 1967, p. 188.

⁶² F. L. Jahn e E. Eiselen, *Die Deutsche Turnkunst*, cit., p. 244.

⁶³ K. Hoffmann, *Des Deutschen Volkes Feuriger Dank und Ehrentempel*, cit., p. 982.

⁶⁴ C. G. Carus, *Über die Ungleichheit verschiedener Menschenstämme für höhere geistige Entwicklung*, s. I., 1849, pagine non numerate.

bella⁶⁵, ma ora questa idea fu respinta: ancora una volta si riaffermarono l'ideale classico della bellezza e la sua funzione, ma ora vennero collegati con l'aspetto biondo, e il colore chiaro della pelle, ammirato da Winckelmann nelle statue greche, divenne ora un'idea ossessiva, un requisito indispensabile dell'ideale tipo ariano. A un simile aspetto si collegò anche l'idea della mascolinità e della virilità, la stessa che Moeller van den Bruck vedeva nello stile monumentale prussiano del tardo Settecento e che Friedrich Ludwing Jahn rivendicava per i suoi ginnasti. Questo « uomo germanico » fu esaltato per mezzo della fiamma sacra e della festa del solstizio d'estate, diventata ora festa della speranza e della fede nel futuro della nazione.

Gli esempi dei simboli germanici da noi esaminati — esaltati dall'impulso romantico del secolo XIX e influenzati dai modelli classici — entrarono a far parte dell'autocoscienza nazionale tedesca. Questi concetti costituirono la base del culto nazionale, mentre la sintesi del monumento nazionale con la sua collocazione nell'ambiente naturale diede vita al tempio di una nuova religione laica, che non era solo l'edificio di pietra e cemento, ma l'intero spazio entro il quale si celebrava il culto della nazione. Era il « colle sacro », con la sua colonna di fuoco, anch'essa sacra, e la foresta germanica risuonante dei cori che intonavano gli inni nazionali e riecheggiante i giuramenti di fratellanza. Il monumento nazionale spesso era parte integrante della *mise-en-scène*, il simbolo concreto che costituiva il punto focale dell'intero scenario. Tutto ciò formava il *Kultraum* (lo spazio del culto), la cui bellezza avrebbe dovuto innalzare l'uomo al di sopra della routine della vita quotidiana e dare alla sua lotta per l'esistenza uno scopo più alto e un'unità.

Questi riti davano sfogo, a livello nazionale, a quel desiderio di evasione e a quell'anelito verso una vita più completa che già avevano spinto a creare nella ristretta

⁶⁵ Winckelmanns Werke, cit., IV, p. 449.

società borghese frequenti occasioni di feste. Per esempio, le feste descritte da Thomas Mann nei *Buddenbrooks* (1901) traboccano di opulenza e la bellezza vi sta a significare una vita vissuta nella sua pienezza. Thomas Mann non era solo nel concepire le feste in questa maniera; a lui si univano la borghesia e la classe lavoratrice. Così scriveva la moglie di Richard Wagner, Cosima: « Amo le feste e le occasioni liete, quelle intime e raccolte e quelle che ostentano *grandeur* »⁶⁶. Ella, in realtà, quando aggiungeva che ogni manifestazione di entusiasmo religioso doveva essere guardata con profonda simpatia, voleva riferirsi a un ambiente molto più vasto del circolo di amici riunito intorno a Wagner. Non appena le ragioni di una festa valicavano il cerchio familiare degli amici, allorché venivano coinvolte masse di uomini sino a quel momento senza alcun rapporto tra loro, queste feste assumevano una dimensione nuova e diventavano riti di un culto posto al servizio di un ideale che avrebbe spinto gli uomini a unirsi per un fine comune. Tale ideale era simboleggiato da un concetto eterno di bellezza. Le manifestazioni politiche, del nazionalismo e del movimento dei lavoratori, si trasformarono in culti laici e in quanto riti di una religione laica erano pervase da miti e simboli che erano espressione di ideali estetici. Il « popolo » non fu più visto come una semplice accolta di individui, ma come l'incarnazione di un'idea della bellezza dell'anima, proiettata sul mondo esterno. Lo stesso Vischer cercò di vedere il popolo in questa luce, e i movimenti di massa dell'età contemporanea assunsero questo concetto come criterio di autoidentificazione. I concetti estetici da noi esaminati cominciarono ad arricchirsi di significati politici e finirono col costituire l'essenza e insieme la cornice del nuovo stile politico. È necessario ora dedicare più attenzione a questo dramma, non per la sua *mise-en-scène*, ma perché esso è il momento centrale della nuova politica.

⁶⁶ *Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain in Briefwechsel, 1888-1908*, Leipzig, 1934, p. 312.

I monumenti nazionali, per esempio, costituirono uno degli elementi più essenziali dell'autorappresentazione della nazione, perché il loro significato di simboli nazionali giungeva fin dentro la coscienza dei popoli. Ne abbiamo parlato spesso nelle pagine precedenti, ma ora dobbiamo approfondire il nostro studio sulla loro evoluzione.

I monumenti nazionali

Parlando in occasione della cerimonia per la fondazione del Reich germanico, un oratore disse ai suoi ascoltatori che i monumenti nazionali, rivelando un universo di simboli e di miti, danno il tono alla musica segreta della nostra anima¹. Lo storico Thomas Nipperdey ha parlato dei monumenti nazionali come di autorappresentazione di una nazione democraticamente retta, espressione di ideali per i quali si suppone che la nazione stessa esista². Ma nella realtà le cose non andarono sempre così. Prima del secolo XIX i monumenti erano stati per lo più eretti in onore di re e di generali, e solo all'inizio dell'Ottocento essi cominciarono a celebrare poeti e scrittori, aggiungendo così anche una dimensione culturale a quella politica e militare³.

I primi monumenti erano delle semplici statue e il loro simbolismo risiedeva nelle espressioni dei volti o nell'abbigliamento. All'inizio semplici, ben presto vennero circondate da emblemi: per esempio, il cavallo su cui siede il personaggio celebrato era condotto da rappresentazioni classiche delle divinità della pace o della guerra, oppure la statua era incoronata di alloro, oppure il piedistallo sul quale essa sorgeva era decorato con fregi che illustravano le gesta e il valore dell'eroe. Questi monumenti avevano sempre un significato simbolico, che verso la fine del secolo XVIII e l'inizio del successivo si fece an-

¹ P. Clemen, *Der Denkmalbegriff und seine Symbolik*, Bonn, 1933, pp. 8-9.

² Th. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*, in «Historische Zeitschrift», fasc. 206/3, giugno 1968, p. 559.

³ F. Schnabel, *Die Denkmalkunst und der Geist des 19. Jahrhunderts*, in F. Schnabel, *Abhandlungen und Vorträge, 1914-1965*, Freiburg, 1970, pp. 134 ss.

cora più evidente: l'autorappresentazione nazionale cominciò a sostituirsi al simbolismo meno complicato e puramente dinastico delle età precedenti.

Il « buon gusto » del classicismo ebbe una parte importante nell'evoluzione dell'autorappresentazione nazionale, perché i simboli, tratti dalla Grecia o da Roma, avevano un significato che trascendeva la semplice statua del monarca. Per esempio, il disegno di Karl Friedrich Schinkel per il ponte del castello a Berlino (1819-23) raffigurava dei giovani guerrieri nudi incoronati da Pallade Atena e alla stessa concezione erano ispirati tutti gli altri gruppi che ornavano il ponte⁴. Schinkel insomma celebrò la vittoria della Prussia su Napoleone, imitando la maniera con la quale i Greci usavano glorificare i propri eroi-guerrieri; ne risultò un genere di autorappresentazione nazionale che esaltava più un ideale astratto che non uno specifico personaggio. Schinkel costruì anche il Museo di Berlino, dandogli l'aspetto di un tempio greco, ed è significativo che un noto esperto d'arte nazista pensasse che questo museo fosse l'unico nel suo genere a esaltare, nel secolo XIX, il senso del « sacro », quella riverenza cioè con la quale si doveva guardare a tutta l'arte⁵.

L'architetto contemporaneo di Schinkel, il famoso e più anziano Friedrich Gilly, era destinato ad avere un'influenza anche più determinante nel fissare le future tendenze artistiche, e ai suoi disegni infatti si ispirarono tutte le generazioni successive. Tra questi disegni il più importante è quello per un monumento a Federico il Grande di Prussia. In un primo momento Gilly aveva pensato di imitare i sarcofaghi che fiancheggiano la via Appia a Roma, ma alla fine si era risolto per un tempio greco posto su una massicciata artificiale, riecheggiante l'Acropoli. Le gesta di Federico erano rievocate simbolicamente da un

⁴ Per esempio « Die Kunst in Deutschen Reich », VI (1942), serie 3, edizione A, pp. 60-71.

⁵ H. Schrader, *Bauten des Dritten Reichs*, Leipzig, 1937, p. 15. Schrader, storico dell'arte, era professore a Heidelberg e ad Amburgo durante il Terzo Reich, e a Friburgo dopo la guerra.

edificio sacro, e solo una statua, all'interno del monumento, rappresentava il re. Questo monumento a Federico, mai costruito, esercitò una profonda influenza sui disegni di Albert Speer per la ricostruzione di Berlino, un secolo e mezzo più tardi.

A differenza di Schinkel, Gilly inclinava verso il monumentale, perché egli traeva la sua ispirazione sia dalla bellezza greca, sia dallo stile monumentale romano, fatto questo che gli permise di avere, tra gli architetti del secolo XVIII, una notevole influenza sul nazionalsocialismo. Le generazioni successive, infatti, pensarono che la fusione delle linee architettoniche greche con le massicce forme romane desse una immagine più vera del « sacro » e del resto lo stesso Gilly la pensava così. Come disse un suo entusiasta ammiratore nazista, nei suoi progetti egli riusciva persino a dare a uno stabilimento di bagni l'aspetto di un « edificio sacro »⁶.

Il *revival* classico realizzatosi in Prussia non costituì l'unica fonte d'ispirazione per le generazioni future: anche gli architetti francesi del Settecento avevano abbandonato lo stile barocco. L'architetto francese Ledoux aveva adottato un classicismo ispirato in parte alle forme egiziane e in parte ai modelli romani; egli pensava che ogni edificio o monumento dovesse essere una creazione a sé e dovesse esprimere chiaramente la sua ragione d'essere. Uno dei suoi allievi ha così succintamente espresso questo pensiero: « Una chiesa deve ispirare riverenza in chi la guarda, una prigione, paura ». Ma l'ideale fondamentale di Ledoux era analogo al concetto di bellezza di Winckelmann: quiete e assenza di movimento. Come molti tedeschi, Winckelmann era convinto che queste qualità simboleggiassero riverenza e senso del sacro⁷.

Ledoux costruì i padiglioni e le colonne che delimi-

⁶ E. Kaufmann, *Von Lédoux bis Corbusier*, cit., pp. 30, 33. p. 128. Era convinto che Gilly non si fosse mai avvicinato tanto a noi come in questi anni, « Die Kunst im Dritten Reich », ottobre 1940, p. 172.

⁷ E. Kaufmann, *Von Lédoux bis Corbusier*, cit., pp. 30, 33.

tano le « porte » della cinta di Parigi, consistenti in strutture classiche poggiate su massicce fondamenta. La scuola classica francese, di cui egli fu il capo, inclinava anche verso il monumentale e realizzava perciò un'« architettura parlante », così chiamata⁸ perché narrava allo spettatore gli scopi cui era destinata senza l'ausilio di inutili decorazioni, anzi il più delle volte facendo uso delle sole strutture monumentali. Un altro importante esponente della scuola d'architettura del secolo XVIII in Francia è Boullée, che pur venerando l'antichità ne aveva arricchito però lo stile con sagome cilindriche e cubiche, con triangoli e sfere⁹ e facendone risultare un effetto di nuova compattezza ed eccentricità. Eppure, in ultima analisi, lo stile di Boullée faceva essenzialmente ricorso alla « simmetria, misura e varietà »: simmetria voleva dire economia di materiali, misura voleva dire semplicità di esecuzione e a questo fine il cerchio e il quadrato erano le figure geometriche che si prestavano meglio¹⁰. I principi architettonici di Boullée erano molto vicini all'ideale di bellezza greca concepito da Winckelmann. La scuola d'architettura fiorita in Francia durante gli ultimi decenni del secolo XVIII non era poi molto diversa dalla rinascenza classica prussiana, attiva al di là dal Reno. Anche qui il monumentale svolse la sua parte, come dimostra il più famoso manuale d'architettura del tempo, il *Précis des leçons d'architecture* (1802) di Jean Nicholas Louis Durand, che elogiava il Pantheon di Roma sia per la sua maestosità che per la sua semplicità¹¹.

In Francia però questo stile non doveva avere una lunga vita, così come la ebbe invece in Germania, dove poté contare su una tradizione locale. Anche Hitler ha affermato di ammirare il cerchio e desiderò costruire un duomo simile ai disegni per chiese di Durand o di Boullée¹²

⁸ *Ibidem*, p. 30.

⁹ Y. Christ, *Projets et divagations de Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, 1961, pp. 14-23, 105-107.

¹⁰ A. M. Vogt, *Boullée's Newton Denkmal*, cit., p. 155.

¹¹ *Ibidem*, p. 144.

¹² *Ibidem*.

e inoltre anche gli edifici nazisti rifletterono l'ammirazione di Hitler per il Pantheon ¹³. Il concetto che i nazisti ebbero della bellezza e della magnificenza rimase simile a quello della scuola francese, anche se è incerto se essi conobbero realmente il movimento francese. Albert Speer scoprì Boullée solo in piena epoca nazista, ma, una volta conosciuto, si sentì confermato nelle sue predilezioni architettoniche ¹⁴.

L'« architettura parlante » simboleggiava gli ideali del bello e del sacro in maniera diretta e inequivocabile, e questa caratteristica funzionale fu importante per i successivi sviluppi di una liturgia nazionale, perché la rendeva più facilmente comprensibile al popolo. Questo appello diretto, che più tardi, quando fu piegato a servire gli interessi dei movimenti di massa del secolo XX fu chiamato « propaganda », esprimeva in realtà propositi che risalivano al *revival* classico del secolo XVIII. Gli architetti di Francia e di Germania volevano fervidamente e sinceramente creare forme di vera bellezza, così come essi la intendevano, e imitare quella nobile semplicità che avrebbe liquidato la frivolezza del barocco. La monumentalità, il *grossissement* ¹⁵, come era definita in Francia, ebbe sin dall'inizio una parte importante: gli edifici pubblici dovevano ispirare riverenza e sollevare l'uomo al di sopra dell'ordinario corso della sua vita.

Il termine « sacro » ha avuto una funzione importante nella nostra analisi; esso esprime l'anelito, vivo anche nel secolo XVIII, a trasformare il fatto politico in fatto religioso. Il pietismo tedesco aveva già parlato della patria come di uno « spazio sacro » (*Wunderraum*), come della « patria nascosta » ¹⁶. Ma, per il pietismo in senso stretto, questo spazio era racchiuso nell'anima dell'uomo

¹³ Vedi pp. 67 s.

¹⁴ Conversazione con Albert Speer, 16 marzo 1972.

¹⁵ Y. Christ, *Projets et divagations de Claude-Nicolas Ledoux*, cit., p. 24.

¹⁶ G. Kaiser, *Pietismus und Patriotismus im Literarischen Deutschland*, cit., p. 49.

e non si era ancora dilatato in un concreto « spazio sacro », esclusivamente riservato all'autorappresentazione della nazione. Ora questo « spazio sacro », nei disegni di architetti come Gilly, trovò un'espressione esterna con la creazione di aree contigue al monumento nazionale.

La contemplazione di un monumento nazionale dovrebbe dar luogo a riti sacri, al culto della religione laica della nazione. Da ciò derivava che il simbolismo era posto in primo piano e si sostituiva alla semplice rappresentazione visiva di un personaggio, un concetto questo che trovò attuazione pratica nel disegno di Gilly per il monumento a Federico il Grande. Comunque pochi architetti erano riusciti, fino allora, a fare a meno di una importante statua del loro eroe.

A. F. Kraus, contemporaneo di Gilly, presentò un progetto per un monumento a Federico il Grande che accentuava anche di più il carattere culturale di questi monumenti. Kraus aveva posto un busto di Federico il Grande su un altare, sotto il quale si supponeva fosse sepolto il re. Ogni anno l'esercito prussiano si doveva raccogliere intorno all'altare e rendere omaggio alla memoria di Federico. La tomba era circondata da una foresta nella quale dovevano trovare posto i monumenti ai prussiani benemeriti della patria. Una « via dei pellegrini », come egli stesso la chiamò, conduceva dalla città di Berlino all'altare. Il progetto dunque operava una sostituzione consapevole del culto per la nazione prussiana a quello tradizionale del cristianesimo. La tomba disegnata da Kraus era di stile classico e le statue degli eroi prussiani dovevano perciò essere scolpite a imitazione delle statue greche¹⁷. Ma il simbolismo della foresta e dell'altare presagisce il momento, giunto circa venti anni dopo, quando altari incoronati da un fuoco sacro servirono alla celebrazione del primo anniversario della battaglia di Lipsia.

Il monumento nazionale continuò a rifarsi ai modelli classici: per festeggiare la concessione della costituzione

¹⁷ H. Schrade, *Das Deutsche Nationaldenkmal*, cit., p. 47.

bavarese da parte di Massimiliano, venne eretta a Bleibach una colonna (1818) che, attraverso l'influenza più diretta della cosiddetta colonna nazionale di piazza Vendôme a Parigi, perpetuava la tradizione romana derivata dalla Grecia. Ma la colonna in funzione di monumento nazionale era anche debitrice in qualche cosa all'obelisco egiziano, a volte immaginato come il « concretarsi di un raggio di sole », simboleggiante la fiamma eterna della vita. Sebbene anche gli obelischi fossero circondati dalla stessa atmosfera di mistero e di prodigio, in cui nel Settecento si vedeva immerso l'Egitto, essi facevano anche parte della tradizione classica. Gli obelischi intorno ai quali la fantasia degli europei poté più facilmente sbizzarrirsi erano in fondo quelli disposti in maniera tanto singolare nella ricostruzione di Roma, fatta dai papi del secolo XVI. Appunto ispirandosi a modelli come questi, Luigi I di Baviera eresse a Monaco un obelisco di bronzo dedicato alla memoria dei bavaresi caduti nella campagna di Russia¹⁸.

Anche la colonna divenne un importante simbolo di forza e di potenza, e spesso ad essa era collegata l'idea del vigore e della bellezza degli alberi. Ma nonostante tutti questi significati, le colonne classiche e gli obelischi non riuscirono a soddisfare il bisogno di autorappresentazione nazionale, e questa insoddisfazione fu efficacemente espressa da un partecipante a una adunanza patriottica nel 1832: « Erigiamo pure colonne a coloro che combatterono la Battaglia dei Popoli; ma per un monumento nazionale che voglia riflettere la maestà del popolo tedesco non è possibile trovare una sede su tutta la vasta distesa della terra germanica »¹⁹.

Era un pessimismo ingiustificato: se la semplice colonna svettante (*Ruhmessäule*) aveva davanti a sé un fu-

¹⁸ O. Herderer, *Leo von Klenze*, München, 1964, p. 246; L. Volkmann, *Egypten-Romantik in der Europäischen Kunst*, Leipzig, 1942, pp. 69, 135.

¹⁹ Alla festa di Hambach. E. C. Conti, *Ludwig I von Bayern*, München, 1960, p. 188.

turo limitato, la colonna come pilastro di sostegno divenne un elemento importante del monumento nazionale. Il rinascimento infatti aveva classificato i pilastri secondo l'interpretazione che dei vari tipi di colonna aveva dato Vitruvio²⁰: al pilastro dorico si riconoscevano semplici qualità maschiline, mentre quello ionico, con le sue decorazioni « delicate », era ritenuto simboleggiare la femminilità; questa interpretazione durò sino a tutto il secolo XIX, durante il quale si preferirono per i monumenti nazionali i pilastri dorici²¹, che meglio si prestavano a rappresentare la forza e la virilità della nazione, mentre la loro semplicità e solidità dovevano simboleggiarne lo spirito. I simboli germanici a loro volta trovarono la loro trasposizione concreta non nella costruzione di un pilastro di pietra, ma in una colonna che imitasse il fuoco, una colonna di luce visibile a distanza. Da questo simbolismo classico dell'inizio del secolo discese in linea diretta la costruzione, alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, delle torri di Bismarck, anch'esse cinte da una corona di fiamme.

La definizione data del monumento nazionale del *Walhalla*, come di un edificio « a pilastro portante », simile ai templi dell'Acropoli, non si discosta da questa tradizione²². Nei primi tempi dell'arte greca il pilastro aveva la forma di una statua e, come, sia pure confusamente, fece notare Winckelmann, una medesima parola rimase a indicare sia il pilastro che la statua, anche quando la scultura greca raggiunse il suo maggiore splendore artistico²³. Il pilastro non fu considerato semplicemente una parte della struttura architettonica greca, ma giunse a simboleggiare da solo le qualità virili dei tedeschi e quel genere di bellezza rappresentata dall'arte

²⁰ A. M. Vogt, *Boullée's Newton Denkmal*, cit., p. 159.

²¹ O. Herderer, *Leo von Klenze*, cit., p. 306.

²² *Geschichte und Beschreibung der Walhalla und des anliegenden Marktflückens Donaustauf*, Regensburg, 1933, p. 2.

²³ *Johann Winckelmanns sämtliche Werke*, Donauöschingen, 1825, III, p. 69.

greca. Inoltre, anche i modelli egiziani influenzarono la costruzione di colonne emblematiche, ma l'ispirazione non fu cercata nelle piramidi, di cui ci siamo già occupati, bensì negli obelischi usati dai romani.

In ogni caso la maggior parte dei monumenti nazionali eretti in questi anni ebbe carattere più elaborato. Leo von Klenze, un convinto classicista, ebbe modo nella sua qualità di architetto capo di Luigi I di Baviera, regnante dal 1825 al 1848 di esercitare una vasta influenza nel perpetuare questa tradizione. Egli aveva studiato per un anno con Gilly e poi aveva proseguito i suoi studi a Parigi, a Berlino, e a Roma. Nel 1814 aveva conosciuto il principe ereditario di Baviera Luigi; ebbe così inizio una collaborazione destinata a durare quarantotto anni. Ma i rapporti tra il sovrano bavarese e il suo architetto non furono sempre facili, e fu per questo che tra il 1839 e il 1852 Klenze lavorò in Prussia e in Russia, dove costruì il famoso Hermitage di Leningrado²⁴. Ma le sue opere più significative restano l'effettiva ricostruzione di Monaco (così come ancora oggi ci si presenta) e i monumenti da lui creati per un re ossessionato dall'idea dell'unità tedesca.

Il più importante tra questi monumenti fu il *Walhalla*, eretto fuori di Ratisbona tra il 1830 e il 1842 in una posizione dominante il Danubio. Esso dà quasi l'impressione a chi lo guarda che si tratti della realizzazione del famoso disegno di Gilly. Il re Luigi aveva impartito istruzioni precise: il monumento dedicato all'unità tedesca doveva fondere lo stile dei Propilei di Atene con quello del Pantheon di Roma²⁵. Ma Klenze era convinto che fosse impossibile eseguire la volontà del re: con tutto il cuore, infatti, egli aderiva allo stile architettonico greco, non a quello romano e scrivendo sulla vera architettura sostenne che essa non poteva essere più inventata, così come non lo potevano essere l'armonia musicale, o le leggi ritmiche del linguaggio. L'« architettura della perfezione » realizzata

²⁴ O. Herderer, *Leo von Klenze*, cit., pp. 22-25.

²⁵ *Ibidem*, p. 35.

dai greci derivava da un ordine divino, che fondeva elementi divergenti in un tutto armonico²⁶: non è un caso che Klenze si recò, per ordine di Luigi I, in Grecia e che fu merito dell'influenza da lui acquistata sul re di Grecia, figlio di Luigi, se l'Acropoli venne salvata dalla distruzione.

Luigi pensò alla costruzione del *Walhalla* al tempo dell'occupazione napoleonica, e gli diede il nome del palazzo del mitico Odino (o Wotan), dove venivano accolti gli eroi feriti o uccisi in battaglia; la saga dell'*Edda* narrava che nel *Walhalla* « scintillante d'oro » Odino sceglieva ogni giorno i suoi compagni d'arme. Il *Walhalla* si presentava come una vasta area, simboleggiante il campo di battaglia²⁷; il monumento aveva la sagoma di un tempio greco e misurava 55 metri di altezza e 125 di lunghezza; i frontoni erano decorati con figure, che sul lato sud rappresentavano gli stati tedeschi raccolti intorno a una Germania vittoriosa, mentre su quello nord Ermano il Cheruscio (i Cherusci erano una tribù germanica) combatteva la battaglia della foresta di Teutoburgo contro le legioni romane. All'interno del monumento vi erano due vaste sale, con le pareti e il soffitto decorati con le immagini di divinità germaniche e i simboli del loro culto. Nel tempio il carattere prevalente era specificamente teutonico, perché a una linea di chiara ispirazione classica erano abbinati elementi ornamentali costituiti da simboli germanici: gli dei benignamente osservavano dall'alto le statue dei grandi uomini della Germania, gli eroi che avevano meritato un posto nel *Walhalla*²⁸. Aiutato dallo storico Johannes Müller, Luigi passò molto tempo a scegliere i nomi di coloro che avrebbero dovuto avere un posto nel santuario, e assunse come criterio di scelta l'appartenenza alla famiglia delle lingue germaniche, e ciò in armonia con l'importanza attribuita al ruolo della lingua

²⁶ *Ibidem*, p. 16.

²⁷ A. Holder, *Die Aeltere Edda*, Leipzig, 1875, p. 149; G. Neckel, *Walhalla*, Dortmund, 1913, p. 30.

²⁸ *Geschichte und Beschreibung der Walhalla*, cit., pp. 3 ss.

nello sviluppo del nazionalismo. In tal modo vennero ammessi nel *Walhalla* non solo dei tedeschi, ma anche degli svizzeri e degli olandesi. I nuovi eroi erano per lo più uomini di stato e generali, mentre le arti e le scienze erano scarsamente rappresentate²⁹; ma via via si ovviò a queste omissioni. Il diritto di scegliere chi doveva essere rappresentato con una statua dapprima appartenne ai re di Baviera, poi alla Confederazione germanica, quindi al governo bavarese e infine a Hitler. Quest'ultimo però si limitò solo a suggerire il nome del compositore Anton Bruckner e a presenziare, con grandi pompe e cerimonie, allo scoprimento di un suo busto³⁰. Oggi il compito di decidere sul diritto d'ingresso nella sala degli eroi è tornato al governo bavarese.

Il *Walhalla* fu ideato per essere un « monumento sacro », dedicato al culto dell'unità tedesca. Luigi, nel gettarne le fondamenta (1830), disse di sperare che, come nell'edificio si saldavano insieme le varie pietre con le quali esso era costruito, così anche i tedeschi si sarebbero costituiti in unità³¹. Il monumento divenne meta dei pellegrinaggi nazionali e, cosa abbastanza significativa, fu inaugurato nel 1842 nell'anniversario della battaglia di Lipsia; ma era stato progettato senza prevedere uno spazio capace di accogliere le masse che sarebbero accorse per la venerazione, e nel suo interno, così affollato di statue e tanto simile a un museo, non vi era un ambiente da destinare alla celebrazione delle feste nazionali. Più tardi, nel secondo decennio del Novecento, fu avanzata la proposta di creare uno « spazio sacro » all'esterno del monumento, per svolgervi drammi e danze nazionali. Contempo-

²⁹ P. Herre, *Deutsche Walhalla: Eine Auseinandersetzung und ein Programm*, Potsdam, 1930, pp. 35, 36.

³⁰ « Hakenkreuzbanner », 7 giugno 1937, Wiener Library, collezione di ritagli. Più recentemente, nel luglio 1973, sono stati ammessi nel *Walhalla*, Jean Paul e Richard Strauss. Il ministro bavarese della cultura ha messo in evidenza, nel suo discorso, più il carattere bavarese che quello tedesco delle loro opere: « *Süddeutsche-Zeitung* », n. 116, 21-22 luglio 1973, *SZ am Wochenende*, I.

³¹ P. Herre, *Deutsche Walhalla*, cit., p. 16.

raneamente venne sollevato anche il problema se nel monumento potevano essere ammessi eroi che non fossero da un punto di vista razziale dei tedeschi puri, una preoccupazione che il re di Baviera non aveva avuto ³².

Il *Walhalla* non fu certo l'unico monumento che Klenze costruì per il suo re. Sua è anche la Sala della Liberazione di Kelheim, eretta anch'essa per celebrare la liberazione della Germania da Napoleone; ad essa egli diede la forma di un tempio rotondo, entro il quale era, al solito, una sala sacra, questa volta arricchita non con le statue degli eroi del passato e del presente, ma con raffigurazioni delle battaglie combattute contro i francesi. Nella città di Monaco, Klenze costruì in onore degli eroi bavaresi una « sala della fama » (anch'essa un tempio greco), che si ergeva intorno alla statua della « Baviera », un colosso che ricorda Pallade Atena e che ancor oggi domina sulla sala e sul vasto prato all'interno ³³. Klenze e Luigi non potevano certo prevedere che la rivoluzione bavarese del 1918, che depose la casa regnante, avrebbe preso le mosse proprio dai piedi del loro monumento nazionale. A differenza del *Walhalla* o del monumento di Kelheim, la « Baviera », circondata da un ampio spazio aperto, era stata costruita vicino a una città e poté così diventare un luogo di raccolta adatto per le adunate di massa. Klenze era tormentato dal fatto che le sue opere imitassero troppo strettamente i modelli greci, ma nonostante ciò si batté aspramente contro il suo rivale nelle grazie del re, il pittore Peter van Cornelius (1783-1867), che voleva creare un'arte germanica più genuinamente autentica, un'arte cioè che fondesse lo stile gotico con le tendenze artistiche indigene, così come era avvenuto in Italia nel XV e XVI secolo. Egli era un romantico e a Roma aveva aderito alla scuola dei pittori nazzareni, degli artisti che avevano cercato di far rivivere la pittura cristiana facendo uso di astratte simbologie. Cornelius riuscì in effetti a dipingere gli affreschi

³² *Ibidem*, pp. 41, 59.

³³ O. Herderer, *Leo von Klenze*, cit., pp. 336-341, 377, 246.

nel museo della scultura di Monaco (*Glyptothek*) costruito da Klenze sullo stile del museo di Berlino di Schinkel, ma non riuscì a realizzare il suo proposito più ambizioso, di passare cioè dalla pittura alla progettazione di monumenti nazionali ³⁴.

In realtà Cornelius non seppe creare uno stile germanico, qualsiasi cosa questo dovesse essere, ma si batté contro il classicismo. Klenze, da parte sua, ben consapevole delle accuse mosse contro le sue imitazioni della Grecia antica, non si rivolse verso una qualche sorta di passato tedesco (come più tardi fece Wilhelm Kreis), ma a un altro genere di imitazione, e nei palazzi municipali di Monaco copiò infatti lo stile architettonico dell'alto rinascimento: l'edificio delle poste centrali è infatti un duplicato del famoso Spedale degli Innocenti fiorentino e il viale dove dovevano sfilare i cortei pubblici e regali (Ludwigstrasse) è fiancheggiato da palazzi rinascimentali. Klenze e Luigi I non erano i soli ad avere questo concetto dell'autorappresentazione nazionale: Federico Guglielmo IV di Prussia (1840-1861) procedeva proprio negli stessi anni in questa direzione. Ma l'amore per la storia del passato condiviso da questi uomini non voleva necessariamente dire nostalgia per l'antico passato germanico; per essi la storia acquistava significato solo attraverso la tradizione romana o greca. I progetti edilizi di Federico Guglielmo IV per Berlino e per Potsdam erano imitazioni della città di Roma e delle ville dell'Agro romano. Inoltre quando egli in persona disegnò verso il 1841 un monumento per Federico il Grande, il suo progetto era quasi identico a quello di Gilly ³⁵. La tradizione classica era ormai una cosa sola con la presa di coscienza storica dei tedeschi, e questo doveva restare un dato di fatto per molte persone nei secoli XIX e XX. Adolf Hitler, come vedremo, si ispirò a

³⁴ A. Kuhn, *Peter Cornelius und die Geistigen Strömungen seiner Zeit*, Berlin, 1921, pp. 271, 151. Cornelius dipinse anche il soffitto, ancora esistente, della Ludwigskirche.

³⁵ L. Dehio, *Friedrich Wilhelm IV von Preussen, Ein Baukünstler der Romantik*, München, 1961, p. 82.

questa immagine della Germania e deprecò ogni imitazione dell'arte e dell'architettura dell'antica Germania; egli aveva accolto una tradizione viva sin dal 1830 e che collegava queste preferenze neoclassiche non solo con il concetto della bellezza, ma anche con le virtù simboleggiate dalla nazione. Anche il rinascimento italiano fu a volte abbinato con lo stile classico, e questa mescolanza di classicismo e di rinascimento si dimostrò tanto positiva da essere trasmessa alle generazioni future da un altro influente architetto, Gottfried Semper (1803-1879). Questi sosteneva che l'architettura moderna dovesse, innanzi tutto, trasmettere e sviluppare il patrimonio tramandato dall'impero romano e dal rinascimento, ma pensava anche che le forme architettoniche dovessero emergere attraverso gli stessi materiali usati, e non essere costrette ad assumere significato grazie a decorazioni o a linee curve di tipo barocco; ogni edificio avrebbe dovuto avere una propria autonomia di disegno, tale da rivelare chiaramente il proprio scopo³⁶; era evidente che su Semper agiva l'influenza della precedente tradizione francese della scuola di Ledoux.

Semper considerava bello tutto ciò in cui il simbolismo era espresso dall'abilità stessa dell'artefice³⁷ e a lui si deve se l'ideale classico fu modificato per un importante aspetto: Winckelmann aveva ritenuto che dipingere con svariati colori gli edifici avrebbe diminuito la loro bellezza classica (« il colore falsa la forma »), ma nel frattempo era stato scoperto che in realtà gli antichi usavano dipingere le loro costruzioni. Semper fece perciò la stessa cosa e da ciò nacque uno stile rinascimentale più variegato, specie nelle case private che egli costruì in gran numero³⁸: le ville rinascimentali divennero le dimore preferite della

³⁶ H. Quitsch, *Die Ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers*, Berlin, 1962, p. 31; G. Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, a cura di H. M. Winger, Mainz Und Berlin, 1966, p. 107.

³⁷ H. Quitsch, *Die Ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers*, cit., p. 73.

³⁸ *Ibidem*, p. 31.

borghesia tedesca della fine del secolo XIX e un italiano, che fosse entrato in una villa progettata da Semper, avrebbe sicuramente esclamato: « Ma è una villa toscana! ». Ciò non toglie che Semper guardò al rinascimento sempre attraverso l'ottica dell'antichità³⁹, un'osservazione che incidentalmente si può fare anche per Klenze.

Lo stile imitativo dell'antichità e del rinascimento si dimostrò il più adatto per dare vita allo spirito mistico tedesco. Semper era amico di Richard Wagner (avevano combattuto l'uno a fianco dell'altro durante la rivoluzione del 1848) e progettò, quindi, per le sue opere un teatro a Monaco, in cui le teorie rinascimentali sulla prospettiva e sugli effetti illusionistici gli ispirarono un uso sorprendente dell'illuminazione e la disposizione dell'orchestra fuori dalla vista del pubblico, perché non interferisse con il mondo fantastico rappresentato sul palcoscenico; sogno e realtà risultarono fusi in un'unica esperienza⁴⁰. Nel progetto di Semper per questo teatro il classico si univa al romantico, proprio come avveniva nelle opere di Wagner, e i due elementi si congiungevano al servizio del culto germanico. Quando alla fine venne costruita la *festival hall* di Wagner a Bayreuth, si seguì il modello di Semper.

Uomini come Gilly, Klenze e Semper avevano ormai fissato quale dovesse essere la tendenza di fondo dei monumenti nazionali, anche se poi infinite saranno le variazioni tratte dal loro tema. Vi è, però, un monumento famoso, la cui forma gotica, espressione di una nostalgia per il passato medievale mistico e religioso, segna il netto predominio del romantico. Il monumento a Ermanno (o Arminio) il Cheruscio si discosta dallo stile da noi illustrato, pur condividendone l'amore per la monumentalità e per un simbolismo teso più a esprimere lo spirito nazionale che a rappresentare un ben preciso eroe nazionale, chiuso nel suo isolamento. Un'indagine su questo monumento ci illustra due temi che saranno importanti in futuro: le ce-

³⁹ H. Hettner, *Gottfried Semper*, in *Kleine Schriften*, Braunschweig, 1884, pp. 97, 99.

⁴⁰ R. W. Gutman, *Richard Wagner*, New York, 1968, p. 295.

rimonie o le feste indette per il giorno della inaugurazione o del completamento, e il modo con cui il monumento stesso veniva finanziato con sottoscrizione pubblica. Al di là di tutte le differenze formali, questi aspetti giuocano un ruolo essenziale nell'evoluzione del monumento nazionale nel secolo XIX.

Il monumento a Ermanno fu voluto per celebrare un'antica guerra di liberazione, cioè la vittoria di Ermano o Arminio sulle legioni di Roma, e fu frutto dell'idea ossessiva di un uomo, Ernst von Bandel. I lavori della costruzione occuparono buona parte del secolo (1841-1875), dato che ebbero inizio quando il ricordo delle guerre di liberazione contro i francesi era ancora vivo e lo stesso Bandel era ancora turbato dall'incubo dell'occupazione francese della sua nativa Renania⁴¹. Ma allorché in Germania cominciò a diffondersi il timore per l'imminente rivoluzione del 1848, Bandel fu costretto a sospendere i lavori per mancanza di denaro, e li poté riprendere solo quando l'esempio dell'unificazione italiana infuse nuova vita allo spirito nazionale tedesco: il monumento fu terminato nei giorni della grande euforia provocata dalla raggiunta unità. La storia dell'*Hermannsdenkmal* (questo il nome che fu dato al monumento) rispecchia insomma l'intera vicenda del nazionalismo tedesco nel secolo XIX.

Anche Bandel era naturalmente sotto l'influenza dei classici e aveva anche scolpito qualche opera di tipo convenzionalmente classico; la sua fantasia era stata colpita dalle monumentali figure classiche dello scultore danese Berthel Thorwaldsen. Ciò nonostante egli si rivoltò contro l'influenza greca e si rivolse invece verso l'arte gotica, discostandosi perciò dalla tradizione segnata da Gilly e da Klenze, pur continuando a dividerne l'amore per la monumentalità: anche Bandel riteneva che i monumenti dovessero essere semplici, massicci e protesi verso il cielo⁴².

⁴¹ H. Schmidt, *Ernst von Bandel, ein deutscher Mann und Künstler*, Hannover, 1892, p. 29.

⁴² *Ibidem*, pp. 144, 213, 37, 43.

Il monumento a Ermanno voleva essere il simbolo dell'eterna forza giovanile della Germania⁴³ e ancor oggi l'eroe si erge, sguainando la spada, pronto a dare battaglia in qualsiasi momento; il massiccio piedistallo, che lo sorregge, stava a simboleggiare la forza del barbaro vincitore delle legioni romane⁴⁴. La statua di Ermanno, enorme e monumentale, rappresenta un cavaliere nella sua armatura, ma la sua immagine ricorda pur sempre i modelli classici (tranne per il fatto che Bandel, scultore di mediocri capacità, ne sbagliò le proporzioni). Il piedistallo della statua ha una sagoma vagamente piramidale, tanto usata da chi voleva suscitare un'impressione di forza massiccia; ma qui soprattutto vi sono elementi gotici, specie nella Sala della Fama racchiusa al suo interno. Questa sala era destinata a ospitare i busti dei tedeschi illustri, ma la sua forma ricorda più una cattedrale gotica che non, come il *Walhalla*, l'interno dell'Acropoli. Questa parte del monumento non fu mai completata e ancor oggi la sala è vuota.

Lo spazio circostante il monumento fa parte integrante dell'intero complesso. Esso domina una collina nella foresta di Teutoburgo dove sopravvivevano ancora tracce degli antichi culti germanici. Lo « spazio sacro », che circonda gli altri monumenti, qui non esiste e il monumento forma un tutt'unico con il paesaggio stesso entro il quale è collocato. Anche i seguaci della tradizione di Gilly e di Klenze credevano che il paesaggio, in cui un monumento era posto, esaltasse il suo significato simbolico, ma spesso accadeva che il monumento conservasse la sua forma classica e coesistesse accanto al paesaggio romantico, che ne costituiva lo sfondo.

Indubbiamente l'*Hermannsdenkmal* ha una grande forza suggestiva, e infatti ancora oggi, mentre molti altri monumenti, come il *Walhalla*, sono caduti nell'oblio, è

⁴³ *Ibidem*, p. 160.

⁴⁴ K. Meier-Lengo, *Das Hermannsdenkmal und sein Schöpfer*, in « Monatsblätter der Bergstadt », 1924-25, p. 353.

meta di pellegrinaggi. I nazisti non lo amarono e lo ignorarono, forse perché eclettico e mal proporzionato, o più verosimilmente perché Hitler pensava che il gotico, ampiamente rappresentato nel monumento, fosse una forma d'arte arcaica, inadatta ai tempi moderni⁴⁵. Il nazional-socialismo insomma voleva riaffermare la tradizione classica. Vi era però un aspetto, nella storia della costruzione dell'*Hermannsdenkmal*, che impressionò Hitler, e cioè la maniera con la quale Bandel era riuscito a raccogliere parte del denaro necessario, riuscendo a mobilitare una partecipazione di massa della gioventù tedesca per l'erezione del simbolo nazionale. Nel 1863 Bandel scrisse al migliore scolaro (*primus*) di ogni scuola superiore tedesca per sollecitarlo a raccogliere il denaro per questo « fatto nazionale »⁴⁶. L'appello riscosse successo, e una parte dell'immediata popolarità che arrise al monumento può essere attribuita al fatto che una larga porzione della gioventù tedesca aveva contribuito alla sua costruzione. Hitler pensò di adottare questo sistema per raccogliere il denaro necessario per costruire il suo monumentale auditorio che doveva dare il tono alla progettata ricostruzione di Berlino⁴⁷. L'attiva partecipazione del pubblico, tanto importante in tutti gli aspetti della nuova politica, fu l'obiettivo precipuo che Hitler si prefisse in questa occasione; egli infatti non aveva bisogno di raccogliere denaro con questo sistema, che del resto fruttò solo una piccolissima parte della somma occorrente per il suo immenso monumento.

Non vi è alcuna prova che Bandel, scrivendo alle scuole superiori, avesse in animo di suscitare gli effetti che una simile partecipazione poteva produrre, ed è più probabile che egli volesse semplicemente fare fronte a una crisi finanziaria. Eppure quando, forse con sua stessa sorpresa, gli studenti ebbero raccolto una considerevole

⁴⁵ A. Hitler, *Speech of 6 September 1938*, in *The Speeches of Adolf Hitler April 1922 - August 1939*, a cura di N. H. Baynes, 1969, New York, I, p. 394.

⁴⁶ H. Schmidt, *Ernst von Bandel*, cit., pp. 349-50.

⁴⁷ Albert Speer a George L. Mosse, gennaio 1972, 4.

somma di denaro, egli affermò con orgoglio che l'« *Hermannsdenkmal* è il primo monumento nazionale eretto da tutto il popolo tedesco »⁴⁸.

In ultimo il re di Prussia, e poi anche la Dieta tedesca, stanziarono i soldi per il completamento del monumento e l'imperatore Guglielmo I concesse a Bandel una cospicua pensione. Le fondamenta furono poste nel 1841, con cerimonie di grande importanza perché costituirono un modello per tutto il Secondo Impero ogni volta che si dava inizio ai lavori per qualche importante monumento nazionale. Le varie associazioni offrirono, sull'area antistante il monumento, una rappresentazione vivente del significato simbolico ad esso attribuito: gli studenti delle scuole superiori erano vestiti secondo l'antica foggia germanica, i cori maschili cantarono il famoso inno composto da Arndt per le guerre di liberazione *Che cos'è la patria tedesca?* e il canto venne accompagnato dai colpi di un cannone « liberato » nella battaglia di Waterloo; c'era insomma tutto perché a nessuno sfuggisse l'intimo significato del monumento. Quando, molti anni dopo, si procedette al suo scoprimento, era presente l'imperatore e si indissero cerimonie alle quali parteciparono i cori maschili e le associazioni dei tiratori scelti e dei ginnasti. Un pastore protestante pronunziò un sermone patriottico e fu cantato un inno protestante⁴⁹. Questa mescolanza di elementi germanici e protestanti non mutò sino all'inizio del nuovo secolo; nel 1815, per festeggiare la vittoria su Napoleone, la gente aveva adorato la sacra fiamma sull'altare, ma allora l'intento prevalente era quello di andare in chiesa a rendere grazie al Signore⁵⁰.

L'*Hermannsdenkmal* segna quindi il momento del distacco dalla tradizione classica; esso conservava però il gusto per la monumentalità, cui aggiungeva un altro elemento, quello della partecipazione popolare alla sua co-

⁴⁸ H. Schmidt, *Ernst von Bandel*, cit., p. 126.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 131-32, 196-97.

⁵⁰ K. Hoffmann, *Des Teutschen Volkes Feuriger Dank und Ehrentempel*, cit., pp. 8, 9.

struzione; inoltre, le celebrazioni che ebbero luogo all'inizio e al completamento dei lavori costituirono il banco di prova delle future norme cerimoniali. Il cosiddetto *Niederwalddenkmal*, costruito tra il 1874 e il 1885 sulle rive del Reno da Johannes Schilling, che aveva studiato a Roma, segna un'ulteriore evoluzione nella storia dei monumenti nazionali. Esso si presenta in modo pressoché tradizionale: eretto per celebrare la unità tedesca, ripete anche esso le linee classiche nell'immensa statua della Germania e nel massiccio piedistallo ornato di fregi rappresentanti la pace e la guerra e i fiumi tedeschi Reno e Mosella⁵¹. Il modo con cui fu finanziato e promosso è indice di un legame anche più stretto tra culto e monumenti nazionali, e questo perché coloro che se ne fecero patrocinatori cercarono di imitare Bandel, raccogliendo il denaro con una sottoscrizione tra gli studenti delle scuole superiori. Questa volta però il sistema fallì, riuscendo a coprire solo le spese di uno dei fregi⁵². Il *Walhalla* e i monumenti precedenti erano stati finanziati dagli uomini di governo tedeschi, fautori dell'unità nazionale; ma una volta raggiunta questa unità divenne difficile procurarsi i finanziamenti necessari, perché ormai la nazione esisteva e, pur con qualche eccezione (l'*Hermannsdenkmal* per esempio), il Reich in complesso non si mostrava molto generoso. Ne risultò che i monumenti nazionali vennero finanziati da gruppi particolari all'interno della nazione, desiderosi di dare prova del loro patriottismo. Il *Niederwalddenkmal* fu finanziato dai Kriegervereine, le associazioni dei veterani di guerra, formatesi inizialmente dopo le guerre di Federico il Grande nel secolo XVIII, ma aumentate di numero e d'importanza come forza conservatrice della politica tedesca, durante il secolo XIX. Al tempo in cui fu ideato il *Niederwalddenkmal* esisteva tra le varie organizzazioni locali una specie di non ben definita federazione. Alla fine però queste associazioni, spinte dal

⁵¹ F. Heyl, *Das Nationaldenkmal auf den Niederwald*, Frankfurt, s. d., *passim*.

⁵² *Ibidem*, *passim*.

bisogno di concentrare le loro forze, si strinsero in un'unione più stretta, la Kyffhäuserbund, e tutte insieme superarono il milione di iscritti ⁵³.

Il fatto che esse unirono le proprie forze per costruire un secondo monumento sul monte Kyffhäuser (1896) dimostra sino a quale misura questi simboli di pietra e di cemento avevano attratto il patriottismo di larga parte della popolazione ⁵⁴. Ma esso portò anche alla luce i limiti dei monumenti nazionali, patrocinati da un particolare gruppo all'interno della nazione, e non da un uomo di governo o da una sottoscrizione popolare; infatti, negli anni 1897-98, sorse una contesa per stabilire quale dei due, fra il monumento Kyffhäuser e il *Niederwalddenkmal*, avrebbe potuto offrire una sede migliore per delle feste genuinamente nazionali ⁵⁵. In questo modo, si pensava, il monumento non avrebbe rappresentato solo il patriottismo di un partito o di un gruppo, ma sarebbe stato fonte d'ispirazione per l'intera popolazione.

Per realizzare questo desiderio si doveva apprestare un'area di fronte al monumento adatta ad accogliere la celebrazione delle feste nazionali. Già Gilly aveva pensato a uno spazio sacro di questo genere per il culto nazionale e Arndt se ne era fatto sostenitore; ma questo spazio che, nelle loro intenzioni, come già è stato ricordato, doveva assumere l'aspetto di un cimitero degli uomini illustri della Germania, si era ormai trasformato da spazio morto a spazio vivente, uno spazio non più riservato a delle tombe, ma in cui persone vive potessero officiare i riti della loro liturgia nazionale. Questo spazio assunse ora un'importanza primaria, perché l'uso al quale era destinato avrebbe fissato, d'ora in poi, la differenza tra un monumento nazionale vivo e uno morto. Il *Niederwaldden-*

⁵³ *Die Deutschen Kriegervereine in Sonderburg von 1872-1928*, s. 1. né d., p. 2. Durante la repubblica di Weimar esse organizzarono alcuni imponenti e fastosi spettacoli e alcune sfilate. Vedi Fr. Cathnath, *The Kriegervereine and the Weimar Republic*, in « Journal of Contemporary History » (di prossima pubblicazione).

⁵⁴ « Krieger-Vereine-Zeitung », 30 settembre 1924, p. 57.

⁵⁵ « Deutsche Bauzeitung », XXII (1896), p. 27.

kmal aveva un simile spazio ⁵⁶, ma il monumento commemorativo sul Kyffhäuser poteva offrire uno spazio sacro anche più suggestivo, perché, concepito come una fortezza eretta intorno alla statua dell'imperatore Guglielmo I, era stato costruito su una delle montagne più sacre della Germania, il Kyffhäuser, nelle cui viscere si pensava che l'imperatore Barbarossa dormisse il suo sonno eterno, attendendo la restaurazione del Reich medievale. Lo spazio sacro era costituito da un'ampia piattaforma costruita davanti all'imponente monumento. Nella rivalità tra i due monumenti, accesasi nel 1897-98, non si dimenticarono anche considerazioni d'ordine pratico: il comitato per « le cerimonie nazionali sul Kyffhäuser » si preoccupò molto del trasporto e dell'alloggio per i numerosissimi pellegrini che si pensava vi sarebbero affluiti ⁵⁷. Alla fine, nessuno dei due monumenti divenne il centro di cerimonie veramente nazionali. Ma la rivalità non per questo perde di significato: l'idea di uno « spazio sacro » aveva ormai assunto un'importanza determinante e indelebile e i monumenti nazionali cominciarono a diventare inseparabili dalle feste nazionali.

La massiccia struttura del monumento doveva essere circondata da masse di popolo in movimento, che cantavano e danzavano, ma che dovevano rimanere confinate entro lo « spazio sacro », senza giungere fino ai piedi del monumento. Malgrado ciò, verso la fine del secolo XIX, si tentò di infondere il movimento al monumento stesso, esprimendolo mediante la sua stessa struttura architettonica. Lo scultore Reinhold Begas voleva fare del suo monumento all'imperatore Guglielmo I a Berlino (1890) « un inno nazionale, un coro maestoso » ⁵⁸, e, pur adottando forme classiche, cercò di immettervi elementi barocchi per conferire al suo disegno quel senso del movi-

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Der Kyffhäuser als Nationalfeststatte*, a cura della Verband der Ortsausschüsse für Nationalfeste am Kyffhäuser, Sonderhausen, s. d. pp. 1-3, 10.

⁵⁸ A. G. Meyer, *Reinhold Begas*, Bielefeld und Leipzig, 1897, p. 105.

mento di cui gli altri monumenti nazionali erano privi. Guglielmo I, per esempio, siede su un cavallo condotto dalla dea della vittoria e al suo fianco procedono gli « eroi del 1870 », issati su una quadriga greca; dei leoni fanno buona guardia al bottino conquistato in battaglia. In questa occasione Begas preferì usare la linea curva al posto di quella dritta, sebbene si servisse poi di colonne doriche per collegare i vari elementi del monumento: tuttavia tutto sembra muoversi in un'atmosfera di alta drammaticità⁵⁹. Il rilievo dato da Begas all'aspetto drammatico non ebbe però successo, perché troppo si discostava dallo stile semplice, solido e monumentale diventato il simbolo della potenza e della bellezza della Germania. A questo proposito è significativa la disputa accesi intorno al progetto per un monumento commemorativo di Bismarck a Bingen (1912). Era stata presentata a Walter Rathenau la statua delicata e vivace di un giovane Sigfrido ed egli la approvò con fervore, insieme con altri, considerandola una rottura con la tradizione dell'architettura monumentale. Ma la maggioranza del comitato per l'assegnazione del premio ritenne che questo giovane Sigfrido fosse troppo gaio e dolce: Bismarck doveva imprimersi nel ricordo come un blocco d'acciaio. Rathenau e i suoi amici pensavano che lo stile monumentale fosse un'esaltazione della brutalità, ma dovettero cedere di fronte a un progetto di Wilhelm Kreis, che restava fedele alla vecchia, monumentale tradizione; e del resto bisogna riconoscere che non aveva tutti i torti chi sosteneva che molto difficilmente un fauno greco sarebbe riuscito a far vibrare il cuore del popolo⁶⁰.

Era oramai opinione comune che il dramma dell'auto-coscienza nazionale non potesse esprimersi con le sinuose linee del barocco o con uno stile delicatamente gradevole, e questo giudizio trova conferma nel più famoso monu-

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 106-107, 111. I nazisti non stimavano il neo barocco di Begas: « Die Kunst im Deutschen Reich », dicembre 1940, p. 368.

⁶⁰ M. Dessoir e H. Mutesius, *Das Bismarck Nationaldenkmal*, Jena, 1912, pp. 10, 22, 25, 27, 24.

mento nazionale dell'inizio del secolo XX, quello dedicato alla celebrazione del centesimo anniversario della battaglia di Lipsia (*Völkerschlachtdenkmal*) e costruito tra il 1894 e il 1913. In esso il monumento nazionale non solo raggiunge il suo momento più alto (la Germania non ne vedrà di simili sino a dopo la prima guerra mondiale), ma vede anche riassunta tutta la sua storia che abbiamo fin qui cercato di narrare. Nel *Völkerschlachtdenkmal*, progettato da Bruno Schmitz (che fece un disegno anche per il monumento Kyffhäuser), le forme classiche si conciliavano con una struttura piramidale, con il predominio, ancora una volta, dell'aspetto monumentale. Non vi era alcuna personificazione della patria o di singoli eroi, ma una costruzione massiccia, visibile da lontano, simboleggiava la patria e la sua vittoria. Questa volta non si trattava di un tempio greco come il *Walhalla*, bensì di una sagoma semplice e compatta, che dava un senso di monumentalità, senza ricorrere a elementi decorativi e persino a colonne. All'interno delle sue massicce fondamenta, vaste sale stanno a indicare lo scopo del monumento: una cripta rende omaggio ai caduti in guerra e otto maschere senza occhi fissano i visitatori; al secondo piano dell'edificio, la « sala della fama » è piena delle statue dei condottieri della guerra contro i francesi.

La struttura architettonica del monumento è simile, per il tentativo di fondere gli elementi classici con quelli germanici, alle torri di Bismarck di Wilhelm Kreis e non mancano nemmeno reminiscenze della tomba di Teodorico a Ravenna e delle piramidi. Eppure tutti gli elementi particolari si combinano in unità mediante l'uso delle linee classiche. Il paesaggio, che circonda il monumento, era folto di querce germaniche e l'intera foresta era destinata a essere cimitero dei tedeschi illustri⁶¹. Anche qui dunque

⁶¹ E. Bachmann, *Die Völkerschlacht, Das Völkerschlachtdenkmal und sein Erbauer Clemens Thieme*, Leipzig, 1938, p. 42. Sull'influenza esercitata dalla tomba di Teodorico vedi A. Hofmann, *Handbuch der Architektur; Denkmäler*, II, Stuttgart, 1906, p. 648. La prima commissione ricevuta da Bruno Schmitz fu di costruire un monumento alla

ci troviamo di fronte allo « spazio sacro » di Gilly e di Kraus, ma questa volta vi è in più una distesa aperta, uno « spazio sacro » per le festività nazionali, dove la gioventù tedesca si sarebbe riunita per eseguirvi gare ginniche a dimostrazione del vigore e della virilità della nazione⁶². Ancora una volta si ritenne che il monumento sarebbe divenuto qualcosa di vivo solo con una celebrazione nazionale. Anche questo monumento fu finanziato da gruppi particolari, dato che il tentativo di raccogliere il denaro tra gli alunni delle scuole era ancora una volta fallito⁶³. Questa volta vi contribuirono i ginnasti⁶⁴ e si pensò che le città tedesche prendessero particolarmente a cuore questo monumento⁶⁵. Anche ora un uomo, memore di Bändel, si assunse il compito di non far fallire l'iniziativa. Era Clemens Thieme, un architetto di Lipsia, che fondò una « Lega di patrioti » per stimolare il finanziamento del monumento⁶⁶, e alla quale in ultimo unirono i loro sforzi anche altri gruppi, come le associazioni corali maschili, quelle di tiro a segno, le confraternite studentesche e un sindacato di destra degli addetti al commercio. Incontreremo ancora i primi due gruppi e così pure i ginnasti, perché sono stati tra i principali celebratori del culto nazionale.

Nel *Völkerschlachtdenkmal*, come anche in molti altri monumenti, si rifletteva l'anelito ad avere anche in Germania qualcosa che assolvesse alle funzioni del Pantheon, qualcosa che facesse appello ai ricordi del passato come parte integrante dei miti e dei simboli che permeavano di sé il nuovo stile della politica. Friedrich Ludwig Jahn già all'inizio del secolo XIX aveva scritto che proprio un appello di questo genere segnava la differenza tra festività

vittoria a Indianapolis (1888), H. Schliepmann, *Bruno Schmitz*, Berlin, 1913, p. IV.

⁶² A. Spitzner, *Deutschlands Denkmal der Völkerschlacht*, Leipzig, 1913, p. 107.

⁶³ *Ibidem*, pp. 66 ss., 74.

⁶⁴ E. Bachmann, *Die Völkerschlacht*, cit., p. 69.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 70, 72.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 94, 95.

« genuine » e festività create artificiosamente⁶⁷. La venerazione per gli avi era essenziale alla liturgia nazionale e veniva espressa con le statue poste all'interno del monumento e, in questo caso, con le tombe dei contemporanei poste nella foresta sacra: passato e presente si stringevano le mani.

Quando finalmente nel 1913 il *Völkerschlachtdenkmal* fu inaugurato, quei gruppi che sin dall'inizio lo avevano voluto costituirono la spina dorsale dei festeggiamenti. Il tema della celebrazione fu tratto dalla tradizione creata dalle commemorazioni della battaglia di Lipsia: « Combattiamo, offriamo il nostro sangue e moriamo per l'unità e la potenza della Germania »⁶⁸.

Il *Völkerschlachtdenkmal*, inaugurato proprio prima dello scoppio della prima guerra mondiale, non raggiunse mai la popolarità dell'*Hermannsdenkmal* e nessuno dei progettati saggi ginnici nazionali si svolse alla sua ombra. La guerra fece dimenticare il monumento e dopo la guerra la sua importanza non varcò mai i confini della regione in cui sorgeva. Solo nella nuova Repubblica democratica tedesca esso divenne di nuovo il simbolo del sacrificio per la patria, ora in nome dello stato socialista. Il fatto che i russi avessero partecipato a fianco dei tedeschi alla battaglia della liberazione trasformò il monumento in un simbolo dell'amicizia russo-tedesca.

Questi monumenti nazionali, che abbiano avuto successo o no, costituirono effettivamente una parte vitale del culto nazionale. Wilhelm Kreis, l'architetto delle torri di Bismarck, così compendì la loro funzione: con il loro aspetto essi sollevavano l'uomo al di sopra della routine della vita quotidiana e gli parlavano una nuova lingua, in consonanza con l'armonia e la saldezza delle loro forme. All'interno vi era « un tempio sacro che suscita senti-

⁶⁷ F. L. Jahn, *Deutsches Volkstum*, in *Friedrich Ludwig Jahns Werke*, a cura di C. Euler, Hof, 1884, I, p. 320.

⁶⁸ *Deutscher Patriotenbund zur Einrichtung eines Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig, Gedenkfeier der Völkerschlacht*, domenica 17 ottobre 1915, ore 12 (programma).

menti di riverenza »⁶⁹; era la nuova chiesa dove dovevano congiungersi l'elemento mistico e l'elemento primordiale della natura, perché a questo scopo i costruttori di monumenti intendevano usare le forme monumentali e le sagome imponenti, sia nei piedistalli, come nel caso dell'*Hermannsdenkmal*, sia nelle strutture architettoniche del monumento stesso, come nel *Völkerschlachtdenkmal*, o nelle torri di Bismarck. Secondo Kreis i monumenti erano « montagne architettoniche », equivalenti alle montagne sacre, che (come il Kyffhäuser) assolvevano a una loro funzione nella mistica nazionale⁷⁰. All'impressione generale contribuiva anche il paesaggio che circondava il monumento, e lo « spazio sacro », in esso ricavato, congiungeva la venerazione che scaturiva dalla natura e quella espressa dalle forme architettoniche. Questi architetti facevano una netta distinzione tra edifici sacri ed edifici nei quali la gente viveva e lavorava. Kreis, per esempio, costruì anche gratiacieli e fabbriche, ma li fece di un genere più semplice, legato a uno stile architettonico più moderno. Gli scopi che ci si prefiggeva costruendo i monumenti nazionali erano enunciati con chiarezza. Verso i primi anni del Novecento l'architetto Theodor Fischer scrisse che non esistevano più « edifici sacri vivi » e che toccava ai suoi contemporanei creare degli edifici, mediante i quali gli uomini potessero di nuovo essere forgiati in una più vasta, cosmica comunità: era vivo il bisogno di « sale sacre » dove automaticamente l'uomo « si toglie il cappello e la donna frena la lingua »⁷¹. Fischer costruì una sala di questo tipo per i ginnasti. Ma attraverso e nonostante tutte queste vicende l'ideale greco della bellezza restò intatto, anzi ricevette un'ulteriore enfasi con l'opera dei singoli scultori, che eseguirono le statue e i fregi e che appartenevano quasi tutti alla tradizione classica della scultura monumentale. Ludwig Schwanthaler, autore della maggior parte delle decorazioni del *Walhalla*, diede alle sue scul-

⁶⁹ « Der Cicerone », III (1911), pp. 218-220.

⁷⁰ C. Meissner, *Wilhelm Kreis*, Essen, 1925, p. 13.

⁷¹ Citato in P. Bonatz, *Leben und Bauen*, Stuttgart, 1950, p. 50.

ture un'apparenza germanica, proprio perché voleva che esse rievocassero le gesta degli avi. Ma nonostante il costume indossato esse erano sempre figure classiche. Franz Metzner, che scolpì le statue per il *Völkerchlachtdenkmal*, era un classicista autodidatta, e si potrebbero portare ancora numerosissimi esempi. Fritz Klimsch, uno dei più famosi scultori dell'inizio del Novecento, fu esaltato in occasione del suo settantesimo compleanno dalla Germania nazista perché aveva creato, pur adottando forme monumentali, « tipi ideali di classica bellezza » e in realtà con questo elogio si voleva avallare la politica culturale del « nostro stato ». L'importanza della scultura classica come simbolo del nazionalsocialismo fu indicata efficacemente dal drammaturgo Hanns Johst quando osservò che il mondo eroico dell'antichità vince il tedio per la vita introdotto dal cristianesimo e che è questo mondo eroico a generare l'evento più grande di qualsiasi altro, la creazione del *Volk* ⁷².

Durante tutto il secolo XIX i monumenti avevano sempre più spesso messo in risalto l'importanza dello spazio per le feste nazionali, ma anche questo non bastò a soddisfare le esigenze dei movimenti di massa posteriori alla prima guerra mondiale: le masse partecipanti aumentavano sempre di dimensioni e le loro adunate, sotto forma di feste nazionali, divennero una tecnica politica di larghissimo uso. Spazi ristretti dovevano sfociare in ampie distese senza però diminuire la suggestione suscitata dai luoghi sacri circostanti. La critica dei nazisti ai più antichi monumenti nazionali è, a questo proposito, interessante, perché indica quali fossero i bisogni suscitati dall'uso intensivo della nuova politica.

I nazisti erano propensi ad opporre il monumento commemorativo della battaglia di Tannenberg (quella in cui Hindenburg aveva sconfitto i russi durante la prima guer-

⁷² « Die Kunst im Deutschen Reich », gennaio 1940, p. 55; Hanns Johst citato (1931) in K. E. Bemer, *Deutsche Literatur im Urteil des « Völkischen Beobachters »*, (Conferenza inaugurale), München, 1954, p. 34.

ra mondiale) ai monumenti del tipo del *Niederwalddenkmal*⁷³; essi sostenevano che i monumenti dovessero costituire una cornice delle adunate di massa: « Lo spazio che ci spinge a unirci con la comunità del *Volke* ha un'importanza maggiore delle figure con le quali si intende rappresentare la patria »; una figura rimane isolata e non possiede quella forza vincolante che solleva gli uomini al di là dell'individualismo⁷⁴.

Il monumento commemorativo di Tannenberg (1927) soddisfaceva le esigenze di spazio dei nazisti. I fratelli Walter e Johannes Krüger avevano preso a modello lo Stonehenge inglese, che a loro parere era stato un antico luogo di riunione nordico, dove si svolgevano i riti festivi. Nella interpretazione dei fratelli Krüger esso era costituito da un cerchio di notabili intorno a un capo, un cerchio al cui centro « sta il più forte »⁷⁵, e i limiti di questo « spazio sacro » erano fissati da alcune pietre. Dapprima essi sperimentarono questo schema nel monumento per i soldati a Leer nella Frigia orientale, dove congiunsero le sommità dei pilastri di pietra con un cornicione anch'esso di pietra; al centro dello spazio così delimitato stava una croce⁷⁶. In un secondo tempo, a Tannenberg, essi unirono con mura otto massicce torri; lo spazio interno a ciascuna di esse fu destinato a usi diversi: una torre doveva essere adibita ad ostello per la gioventù, un'altra doveva custodire le bandiere della battaglia, una terza la tomba di Hindenburg e di sua moglie, una quarta un archivio e le altre, rispettivamente, una cappella e i busti di coloro che parteciparono alla battaglia; l'ultima, infine, era dedicata alla memoria di Bismarck.

In un primo tempo i Krüger avevano progettato di porre una croce al centro di questo anello di mura e torri,

⁷³ H. Schrade, *Bauten des Dritten Reiches*, cit., pp. 10, 11.

⁷⁴ H. Schrade, *Das Deutsche Nationaldenkmal*, München, 1934, p. 106.

⁷⁵ *Tannenberg*, a cura del Kuratorium für das Reichsherenmal Tannenberg, Oldenburg, 1939 (?), pp. 227, 228.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 227.

ma poi abbandonarono l'idea perché l'intero spazio doveva essere riservato alle riunioni della folla: in questo modo 100.000 persone potevano prendere parte alle cerimonie all'interno del monumento⁷⁷. È indubbio che il monumento di Tannenberg rappresentò un punto di partenza nuovo dei monumenti nazionali. I Krüger utilizzarono il tema di Stonehenge per i ricordi storici da esso suscitati, ma il risultato fu un monumento che circondava esso stesso un ampio « spazio sacro » piuttosto che esserne circondato. Ormai questo spazio non doveva più restare fuori del monumento, come era avvenuto nel progetto di Gilly e in tutti i successivi monumenti nazionali del tipo di quello eretto alla Battaglia dei Popoli da Bruno Schmitz.

L'iniziativa di costruire questo monumento era stata presa dalle associazioni dei veterani, le stesse che avevano precedentemente promosso la costruzione del monumento sul Kyffhäuser. L'occupazione da parte della Lituania (1923) della provincia di Memel, un territorio che era unito alla Prussia orientale, stimolò i preparativi. Hindenburg, il vincitore di Tannenberg, diede la sua benedizione al progetto e presenziò alle cerimonie dell'inaugurazione nel 1927, ora nella qualità di presidente della Repubblica tedesca⁷⁸.

L'intendimento nazionalistico era evidente persino nell'invito alla cerimonia d'inaugurazione, che parlava di un *Heimat* circondato da orde di schiavi, e cioè i polacchi. Fatto piuttosto caratteristico è che si vietò a un rabbino di prendere parte alle cerimonie cui assistettero circa 80.000 persone. I socialdemocratici e i sindacati avevano rifiutato fin dal primo momento ogni loro contributo all'erezione del monumento⁷⁹.

I nazisti elogiarono il disegno del monumento di Tannenberg⁸⁰, ma stranamente gli riservarono un piccolo po-

⁷⁷ *Das Tannenberg-Nationaldenkmal*, Berlin, s.d.

⁷⁸ *Tannenberg*, cit., pp. 202, 204, 203.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 210, 211, 205.

⁸⁰ Ma anche altri si resero conto che era un « disegno indipendente e nuovo per monumenti nazionali », in « *Zentralblatt der Bauverwaltung* », XLV (1925), p. 291.

sto nelle loro cerimonie: Hitler e Hindenburg vi parteciparono a un'adunata nel 1933⁸¹; nel 1934 vi si svolsero i funerali di stato di Hindenburg, e questo fu tutto. Forse Tannenberg era troppo strettamente legato alla figura del feldmaresciallo, mentre Hitler non voleva essere messo in ombra da nessuno. Eppure il monumento di Tannenberg doveva avere acquistato una certa importanza perché, a differenza di altri (per esempio il monumento alla Battaglia dei Popoli o il monumento Kyffhäuser), fu fatto saltare in aria durante la ritirata dell'esercito tedesco, alla fine della seconda guerra mondiale, a dimostrazione della volontà che il monumento consacrato alla vittoria sui russi non fosse abbandonato nelle loro mani.

L'utilizzazione dello spazio, realizzata in modo così notevole nel monumento di Tannenberg, corrisponde inoltre a quello che i nazisti realizzarono nelle riunioni del partito a Norimberga. Anche qui lo spazio prevaleva sugli edifici veri e propri, i quali raccoglievano nei propri confini le masse e quasi scomparivano nello sfondo, offrendo solo una cornice adatta a contenere i partecipanti. Non si può rintracciare nessuna influenza diretta del monumento di Tannenberg sulla *mise-en-scène* di Norimberga, eppure a buon diritto i nazisti elogiarono questo nuovo genere di monumento nazionale, perché esso segnava certamente una nuova tappa nell'evoluzione di questo simbolo, che giunse al suo culmine là dove lo spazio per le cerimonie sostituì addirittura il monumento stesso.

Il monumento di Tannenberg fu l'unico, eretto durante la repubblica di Weimar, ad avere successo, ma in realtà esso non doveva nulla alla repubblica, né dal punto di vista architettonico, né da quello politico. Quando la repubblica intraprese la costruzione di monumenti nazionali, l'esperimento fallì. Essa infatti volle costruire (ma non lo fece) un sacrario commemorativo del decimo anniversario dell'inizio della prima guerra mondiale (1924). Si pensò di porre questo monumento nel cuore di una

⁸¹ Tannenberg, cit., p. 218.

foresta sacra, concependolo come sala dedicata al culto, con una torre campanaria e un ritiro per i veterani che ne avrebbero formato la guardia d'onore⁸². Sebbene fosse stato patrocinato da tutte le associazioni dei veterani, questo monumento non giunse mai alla realizzazione: la repubblica ne fu impedita dalle rivalità tra le città e le regioni che desideravano ospitarlo. Il monumento era tradizionale, posto al limite di una foresta sacra, del tipo di quella che Gilly e Arndt avevano ritenuto particolarmente adatta per ospitare un sacrario agli eroi tedeschi⁸³: la sala per il culto e la torre riappariranno molto tempo dopo, in dimensioni più vaste, nel duomo di Hitler, nucleo centrale della ricostruzione di Berlino.

Durante la repubblica, tuttavia, si sperimentarono anche altre concezioni di monumenti nazionali: Bruno Taut, per esempio, progettò un'immensa sfera di cristallo, che doveva dominare la città ed essere il monumento commemorativo dei caduti in guerra. Questo progetto non fu mai realizzato, ma Taut costruì nella città di Magdeburgo una sala commemorativa dei caduti della prima guerra mondiale; e al suo interno fu posta una biblioteca e una sala di lettura; ma era una novità troppo intellettualistica, che rompeva con tutte le passate tradizioni, ed era perciò destinata all'insuccesso. Alcuni considerarono questi progetti troppo moderni, una negazione dei temi patriottici e guerreschi⁸⁴. I monumenti nazionali continuarono ad essere concepiti come luoghi sacri, come sacrari laici, nazionali, come scenari per il culto nazionale: né sale di lettura né sfere di cristallo potevano adempiere questa funzione. Per esempio i settecento e più « sacrari dell'onore » eretti per i caduti della prima guerra mondiale durante i primi tredici anni di vita della repubblica erano

⁸² W. Ribbe, *Flaggenstreit und Heiliger Hain*, in *Aus Theorie und Praxis der Geschichtswissenschaft: Festschrift für Hans Herzfeld zum 80. Geburtstag*, a cura di D. Kurze, Berlin, 1972, pp. 183, 187.

⁸³ *Ibidem*, pp. 175-188.

⁸⁴ K. Junghans, *Bruno Taut*, Berlin, 1970, pp. 51-52; H. Schmitz, *Revolution der Gesinnung!*, Neubabelsberg, 1931, p. 205.

assolutamente convenzionali: torri, colonne, alcune piramidi e templi rotondi presagivano i progetti di Kreis per i monumenti commemorativi di guerra, durante la seconda guerra mondiale. E bisogna aggiungere che questo convenzionalismo continuò anche dopo il 1945: chi volle costruire monumenti ai caduti della seconda guerra mondiale fu ancora una volta costretto a usare strutture piramidali, obelischi, croci⁸⁵. Sono simboli che mantengono fedelmente forme e apparenze che sfidano qualsiasi sperimentalismo: il tradizionalismo è ben radicato in ogni fede popolare.

Le repubbliche parlamentari erano naturalmente incapaci di offrire efficaci rappresentazioni di se stesse, proprio come non riuscirono a creare feste nazionali, un tema di cui torneremo a parlare. Il nazionalsocialismo fece ricorso alla precedente tradizione dei monumenti nazionali e dei luoghi sacri come parte integrante del nuovo stile politico. Fu esaltata la partecipazione delle masse ai riti del culto nazionale e il carattere stesso delle feste pubbliche determinò la funzionalità del monumento nazionale. Si volle che il monumento fosse di una semplicità assoluta perché doveva essere lo spazio circostante a predominare. Il monumento Schlageter a Düsseldorf costituisce un valido esempio: una semplice croce gigantesca è parte di uno spazio circondato da semplici mura basse⁸⁶. Raramente altri monumenti nazisti furono così semplici, ma sempre considerazioni spaziali spinsero in secondo piano il monumento stesso.

I monumenti nazionali costituirono una parte funzionale della liturgia delle feste pubbliche, adottata e sviluppata dai nazisti; l'evoluzione dei cerimoniali stessi ebbe a sua volta un ruolo chiave nell'autorappresentazione e nel culto della nazione.

⁸⁵ *Deutscher Ehrenhain für die Helden von 1914-18*, Leipzig, 1931; W. Lindner, *Ehrenmäle, Grundsätze und Beispiele ihrer Gestaltung*, Kassel und Basel, 1952, p. 11.

⁸⁶ H. Schrader, *Das Deutsche Nationaldenkmal*, cit., pp. 7-8.

Le feste pubbliche: principi informativi ed evoluzione

Il monumento nazionale e lo « spazio sacro », che spesso era creato intorno ad esso, costituirono lo scenario di molte cerimonie pubbliche, che si dimostrarono essenziali per il nuovo stile politico del nazionalsocialismo. A volte i capi di questo movimento si vantavano di avere inventato qualcosa di nuovo¹, ma la verità era molto diversa perché il modo con cui i nazisti manovrarono la vita pubblica aveva una storia altrettanto lunga quanto quella degli stessi monumenti nazionali ed era strettamente legata a quell'estetica politica di cui i monumenti erano appunto espressione. Jean-Jacques Rousseau aveva consigliato al governo polacco di istituire, ogni dieci anni, una festa patriottica da celebrarsi intorno a un monumento, su cui fosse scolpito il ricordo dei grandi eventi del passato. I polacchi avrebbero così acquistato coscienza del proprio valore e di quello della loro patria. Si dovevano poi inventare giochi pubblici e manifestazioni sportive, feste e cerimonie per instillare nel popolo la virtù del patriottismo e metterlo in grado di resistere alle tentazioni del teatro, delle opere o delle commedie². Rousseau fu un buon profeta, perché negli anni a venire i giochi e le competizioni ginniche si svolsero in gran numero ai piedi di monumenti nazionali come il Kyffhäuser o il *Völkerschlachtdenkmal*.

Il modello di Rousseau era la Grecia antica: i greci non avevano trasformato i loro teatri in « oscure prigioni », ma avevano tenuto grandi e splendide feste a

¹ Lo stesso Hitler era incline a collegare le adunate naziste con le riunioni di massa della sinistra, per esempio quelle degli spartachisti. Vedi per esempio il discorso del 24 febbraio 1935 in *The Speeches of Adolf Hitler*, cit., I, p. 130.

² *Oeuvres complètes de J. J. Rousseau*, Paris, 1907, V, pp. 245, 246.

cielo aperto, e in questo scenario il cuore degli uomini si era innalzato e nobilitato³. Con la loro assoluta semplicità e assenza di ogni pompa e fasto, questi spettacoli esalavano il « fascino caratteristico del patriottismo », suscitatore di quello spirito marziale degno di uomini liberi⁴. Già abbiamo visto quanto Winckelmann ammirasse i cieli della Grecia, ma Rousseau associava questa ammirazione non alla bellezza dell'arte, ma al potere suggestivo delle cerimonie pubbliche. Scrivendo a D'Alembert egli affermò che quello che importava più di tutto era lo scenario, perché « gli spettacoli sono fatti per il popolo e si può giudicarli solo dall'impressione che suscitano in lui », e questa impressione doveva essere di tipo emotivo, perché le feste dovevano riflettere le passioni umane le cui radici affondano nel cuore di tutti⁵. Il concetto di volontà generale di Rousseau precorse la teoria su cui si basarono le feste nazionali. La stessa autorappresentazione della nazione chiedeva al popolo il culto per le proprie passioni. La Rivoluzione francese, al tempo della dittatura giacobina, si servì delle feste pubbliche proprio nel senso consigliato da Rousseau e dimostrando come la « volontà generale » potesse adorare se stessa, creò in tal modo uno stile nuovo della politica.

Queste feste erano culti pubblici il cui fine non era molto diverso da quello dei riti cristiani; esse si prefiggevano cioè di rendere gli uomini più virtuosi. Solo che in questo caso la virtù era definita così come era stata definita nell'antichità, la si identificava cioè con l'amore per la patria resa una cosa viva dai simboli di quella virtù che si supponeva connaturata nello stesso popolo. Le feste dovevano essere occasioni straordinarie che innalzassero l'uomo al di sopra dell'isolamento della vita quotidiana, ma dovevano ricorrere anche con regolarità per dare un senso di ordine sull'esempio dell'« anno cristiano », con il suo

³ *Ibidem*, I, p. 230.

⁴ *Ibidem*, I, p. 269.

⁵ *Ibidem*, I, pp. 187, 188.

regolare ciclo di festività. Si pensava che le cerimonie non dovessero solo suscitare l'entusiasmo delle folle, ma dovessero anche formarle mediante una sistematica liturgia. Per tutto quello che concerneva le cerimonie, l'insegnamento di Rousseau si ricollegava, e si ricollegò sempre più, con una tendenza già presente nel pietismo settecentesco tedesco. Era un pietismo profondamente patriottico, che cercava di fondere lo spirito di Cristo, presente nell'uomo, con quella « patria interiore » che dovrebbe anch'essa albergare in ogni cuore umano. L'esperienza comunitaria, tanto esaltata dal pietismo, consisteva non solo in un'effusione di amore cristiano, ma anche nell'amore per la patria: ambedue appartenevano al cuore, ambedue erano sentimenti interiorizzati ma dentro una cornice liturgica. Le feste *volk* avrebbero dovuto essere pervase da un'atmosfera grave e riverenziale, dovevano essere diverse dalle cerimonie, ricche di passioni e di entusiasmo, immaginate da Rousseau⁶. Gli uomini non erano solo fratelli in Cristo, ma anche fratelli nell'amor patrio, e un patriota, secondo le parole del poeta Novalis, in ciò d'accordo con molti pietisti, deve vivere entro lo stato nella stessa maniera con cui un uomo vive nel proprio amato⁷. Sia Friedrich Ludwig Jahn che Ernst Moritz Arndt provengono da questo *humus* pietistico.

Jahn, all'inizio del secolo XIX, non fece che ripetere quello che Rousseau aveva già detto prima di lui, ma vi immise una consapevolezza della storia tedesca che era già presente nei pietisti. Il risveglio storico del *Volk* era paragonato da Jahn con il risveglio dello spirito cristiano nell'uomo: ambedue, osservò una volta⁸, sono all'origine di ogni capacità creativa. I modelli di Jahn non erano le feste degli antichi, ma la glorificazione delle gesta tedesche; non quelle dei re o dei vescovi, ma quelle dello stesso popolo; e aggiungeva che ai riti civili si addiceva partico-

⁶ G. Kaiser, *Pietismus und Patriotismus im Literarischen Deutschland*, cit., p. 76.

⁷ *Ibidem*, p. 67.

⁸ *Ibidem*, p. 69.

larmente la celebrazione della vittoria dei germani sulle legioni romane (la funzione che più tardi ebbe l'*Hermannsdenkmal*) o la rivolta dei contadini contro i principi e i vescovi nel primo medioevo (la battaglia di Merseburg)⁹. Jahn distolse il culto celebrato nelle feste dall'imitazione dei modelli dell'antichità o dai simboli della Rivoluzione francese e lo rivolse invece verso i miti germanici, dando in tal modo alle feste nazionali una direttiva democratica. Eppure anche lui, nella convinzione che sia i greci che i germani fossero « popoli eletti », conservò il concetto greco di bellezza come modello ideale, pur circondandolo di simboli germanici.

E. M. Arndt, contemporaneo di Jahn, è forse anche più importante di lui nell'aver posto le fondamenta del culto politico tedesco. Nel 1814 egli propose la fondazione di una « Associazione tedesca » (*Deutsche Gesellschaft*) che a nome di tutti i tedeschi avrebbe dovuto celebrare delle « feste sacre » e suggerì come particolarmente adatti i giorni dell'anniversario della battaglia della Foresta di Teutoburgo, o della battaglia di Lipsia, o, più in genere, la commemorazione di quei grandi uomini che avevano sacrificato la vita alla patria. E a queste date storiche egli aggiunse anche il solstizio d'estate, perché ogni anno in questo giorno venivano accesi sulle vette delle montagne dei tradizionali fuochi di gioia. Arndt ammetteva che tali solennità potessero essere festeggiate con danze e feste, ma insisteva sul fatto che si dovesse mantenere ben vivo il motivo storico da cui esse traevano origine. Così, durante la cerimonia per la battaglia della Foresta di Teutoburgo, dovevano essere narrate le gesta di Ermanno e l'anniversario della battaglia di Lipsia doveva essere l'occasione per legare questo evento al più antico trionfo riportato da Ermanno sui romani¹⁰. Insieme con Jahn era convinto che delle vere feste nazionali dovevano svilupparsi organicamente ed entrare a far parte di una

⁹ F. L. Jahn, *Deutsches Volkstum*, cit., I, p. 321.

¹⁰ E. M. Arndt, *Entwurf einer Deutschen Gesellschaft*, cit., pp. 35, 34.

rinata consapevolezza storica. A differenza delle celebrazioni concepite da Arndt le feste della Rivoluzione francese non erano riuscite a far leva sul passato, ma si erano dovute affidare solo a una certa loro affinità con la tradizione liturgica cristiana.

Da questo punto di vista non sorprende il fatto che Arndt giungesse alla conclusione che « una festa commemorativa di un nobile defunto » potesse avere un'enorme forza suggestiva, perché era in quest'occasione che « la storia entra nella vita e la vita stessa diventa parte della storia »¹¹. Contemporaneamente alla proposta di Arndt, la liturgia protestante adottò la « festa del defunto », di cui Friedrich Schleiermacher, che tanta importanza ebbe nel fissare le direttrici della liturgia protestante in Germania, fu uno dei primi fautori, e nel 1816 la chiesa prussiana decretò la celebrazione, una volta all'anno, di un servizio religioso per i caduti nelle guerre di liberazione¹². Più tardi, nella successiva liturgia politica, le cerimonie in onore dei gloriosi caduti assunsero un ruolo importante e per il nazionalsocialismo divennero fondamentali. La teoria di Arndt sulle feste ne sottolineava la dimensione sia storica sia emotiva, perché esse attiravano la mente e il cuore dell'uomo, e nello stesso tempo erano concepite da tedeschi secondo la tradizione germanica: erano riti sacri, e non ancora cerimonie pagane.

« È ovvio, scrisse Arndt, che i cristiani inizino le feste con una serena preghiera e un servizio religioso in chiesa » e infatti egli suggerì che il monumento dedicato alla battaglia di Lipsia culminasse in una croce e fosse circondato da un'« area sacra », piantata a querce, e destinata a cimitero per i tedeschi illustri: secondo Arndt un monumento come questo era insieme « veramente tedesco e veramente cristiano »¹³. Anche il monumento a Federico il Grande progettato da Gilly era circondato da uno spazio

¹¹ *Ibidem*, p. 36.

¹² Ch. Albrecht, *Schleiermachers Liturgik*, Göttingen, 1963, pp. 64, 104.

¹³ E. M. Arndt, *Entwurf einer Deutschen Gesellschaft*, cit., p. 40.

sacro, ma era privo dell'aspetto cristiano, sommerso com'era dal classicismo. Comunque sia, durante tutto il secolo XIX le feste nazionali vissero in stretta connessione con la tradizione cristiana e non solo perché accolsero alcuni elementi della sua liturgia, ma anche perché parteciparono della stessa pratica di preghiera e di servizio divino. Karl Hoffmann, su suggerimento di Arndt, raccolse una ricca documentazione su come l'anniversario della Battaglia dei Popoli venne celebrato nell'intera Germania nel 1815 e da questa risulta che in tutte le cerimonie svoltesi per questa occasione erano sempre presenti i simboli germanici, con i rami di quercia recati dagli uomini, le colonne di fuoco sulle vette dei monti o sull'altare in piazza. Nella maggior parte dei casi era un ministro protestante o un prete cattolico a rivolgere la sua predica dall'« altare della redenzione tedesca », anche se poi acconsentiva a recitare versi patriottici e parlava di Dio solo di sfuggita: restava insomma il fatto che ogni festa terminava con un normale servizio divino¹⁴.

Anche quando i ginnasti e le confraternite studentesche, tutti discepoli di Jahn, tennero la loro famosa festa al castello di Wartburg nel 1817, l'aspetto nazionale e romantico fu posto in primo piano: ancora una volta troviamo le colonne di fuoco e le processioni al lume delle fiaccole lungo la strada per il castello, così strettamente collegato con il ricordo di Lutero e delle celebrazioni canore medievali; gli studenti diedero fuoco ai libri creduti « non tedeschi », pronunziarono discorsi in cui si rifletteva il culto per il *Volke*, ma conclusero la loro celebrazione con un servizio divino¹⁵, che in realtà era considerato come un elemento unificatore. Gli informatori di Hoffmann riferirono con grande orgoglio come i protestanti assistessero alle funzioni religiose cattoliche e come i cattolici andassero nelle chiese protestanti, sempre per celebrare l'uni-

¹⁴ K. Hoffmann, *Des Teutschen Volkes*, cit., pp. 86, 153, 1099.

¹⁵ *Beschreibung des Festes auf der Wartburg. Ein Sendschreiben an die gutgesinnten*, s. I., 1818, p. 18.

tà tedesca. Il fatto che anche gli ebrei partecipassero a queste funzioni cristiane era considerato come un presagio della nuova unità nazionale (in una città essi si unirono persino nel canto di inni cristiani nelle strade)¹⁶: fino a quel momento, durante la celebrazione dell'anniversario della battaglia di Lipsia, l'euforia suscitata dalla liberazione del proprio paese aveva fatto tacere le voci dell'antisemitismo, che, appena due anni dopo, però, dovevano farsi sentire durante i festeggiamenti di Wartburg. In che cosa consistevano queste funzioni religiose? In quelle protestanti si cantavano inni, si recitavano preghiere, sermoni e benedizioni; la professione di fede solo gradualmente divenne una componente permanente del servizio religioso nel primo ventennio del secolo, e così pure il posto riservato nella liturgia alla lettura delle scritture sacre non era ancora una regola fissa, e infatti in alcune chiese essa era praticata e in altre no. Il salmo cattolico dell'*Introito*, il *Kyrie* e il *Gloria* erano spesso sostituiti da una serie di tre canti¹⁷.

Il canto era della massima importanza, perché offriva l'opportunità di un dialogo con la comunità. Friedrich Schleiermacher disapprovò il sistema dei responsori recitati comune nel cattolicesimo, e sostenne invece il dialogo cantato tra il ministro e la comunità dei fedeli¹⁸. Un servizio divino di questo tipo tendeva a stimolare la coscienza religiosa della comunità, il ministro diventava parte integrante della comunità stessa e, a differenza di quello che avveniva nel rito cattolico, egli non doveva celebrare un suo proprio rito sull'altare. Inoltre Schleiermacher respinse anche l'uso dei canti isolati del prete.

I servizi religiosi dovevano avere un carattere di festa: questo era l'ideale fondamentale della liturgia di Schleiermacher. Come le feste della vita laica, essi dovevano essere un'espressione spontanea del popolo e non il risultato di

¹⁶ K. Hoffmann, *Des Deutschen Volkes*, cit., pp. 980, 1099, 259, 153, *Introduzione* (di E. M. Arndt).

¹⁷ Ch. Albrecht, *Schleiermachers Liturgik*, cit., pp. 60, 98.

¹⁸ *Ibidem*, p. 142.

un decreto emanato dalle autorità. Nel corso di una festa si leggono poesie, si cantano canzoni, si tengono discorsi, e lo stesso deve avvenire nel servizio religioso: il culto divino deve assumere una forma definita. In realtà Schleiermacher pensava che fosse necessaria una certa libertà nel predisporre il culto religioso, anche se manteneva ferma l'esigenza di rendere fisse alcune parti del servizio, così come doveva rimanere inalterato il testo delle preghiere tradizionali e persino il sermone doveva seguire uno schema preordinato¹⁹. Egli era convinto, e giustamente, che la comunità dei fedeli non dovesse essere disorientata da un cambiamento troppo rapido della liturgia. L'immutabilità da lui patrocinata, facendo appello al sentimento più che all'intelligenza, era necessaria per creare e per mantenere uno stato d'animo incline a una religiosità festosa e per rendere più profonda la coscienza religiosa²⁰.

Il cattolicesimo concordava sui principi basilari della liturgia di Schleiermacher, ma, in misura maggiore di quanto faceva questo tipo di protestantesimo, accentuava la parte che in essa avevano l'arte e l'architettura, l'importanza dei simboli e il ruolo del prete nel creare un'atmosfera propizia, laddove il protestantesimo si concentrava più sul canto, sul sermone, sul primato della comunità e sulla preghiera comune.

In sostanza, il sistema adottato nello svolgimento del servizio religioso poté variare da una chiesa all'altra e da uno stato all'altro della Germania, ma la sequenza liturgica e la sua finalità offrirono un esempio costante per l'organizzazione delle feste civiche. Se esaminiamo le descrizioni della festa tenutasi al castello di Wartburg, vediamo che essa si apre e si chiude con un inno, rispettivamente l'inno luterano *Eine Feste Burg* (Una fortezza potente) e la cosiddetta *Preghiera olandese di ringraziamento*, che quasi tutte le feste nazionali adottarono come inno di chiusura e il cui canto divenne infine una abituale usanza

¹⁹ *Ibidem*, pp. 10, 36, 39.

²⁰ *Ibidem*, pp. 23, 24.

patriottica²¹. A Wartburg, l'inno di apertura, cantato intorno a un fuoco, fu seguito da poche e brevi parole sulla giustizia e sulla foresta tedesca di querce (*l'Introitus* delle funzioni religiose). Seguirono poi altri canti e un discorso, anzi per meglio dire un sermone patriottico, col quale fu esposto il significato della celebrazione. In questo caso il *Credo* voleva essere una testimonianza vivente di fede da parte di tutti i partecipanti che, congiungendo le mani, giurarono di non abbandonare mai la loro *Bund*: la cerimonia fu accompagnata dal suono di tutte le campane delle chiese della vicina città di Eisenach²².

La sequenza della liturgia in chiesa e la sequenza della liturgia di fronte al castello avevano delle affinità evidenti, e la festa di Wartburg, insieme con la precedente celebrazione della battaglia di liberazione, forgiarono un unico culto nazionale e cristiano della nazione.

In una qualsiasi liturgia cristiana, così ci dice un opuscolo nazista sulle feste politiche, una sola persona parla a nome di tutti e la comunità partecipa con brevi appelli a Dio, con il *Credo* e soprattutto con il canto di inni. È questo ordine nello svolgimento del servizio che deve rimanere intatto nelle feste laiche, continua l'opuscolo, perché riflette una fondamentale verità psicologica, riconoscendo che i simboli esprimono, in forma vincolante, lo spirito della comunità. Il tema di un rito liturgico cristiano è perciò sempre lo stesso: confessione da parte della comunità dei propri peccati, recita del *Credo*, spiegazione delle scritture e, come momento culminante, la preghiera comune e la benedizione. Secondo i nazionalsocialisti non si doveva abbandonare questo schema fondamentale, bisognava solo dargli un contenuto diverso²³.

Scompareva perciò dalla cerimonia nazionalsocialista la

²¹ Vedi p. 211.

²² *Beschreibung des Festes auf der Wartburg*, cit., passim; H. F. Massmann, *Kurze und Wahrhaftige Beschreibung des grossen Burschenfestes auf der Wartburg bei Eisenach*, s. l., 1817, pp. 23-24, 28.

²³ H. W. von Meyenn, *Die politische Feier*, Hamburg, 1938, pp. 21, 22.

confessione dei peccati e al suo posto furono introdotte simbologie costituite dalle parole del Führer, il *Volk*, il sangue e la razza. Anche prima dei nazisti era avvenuta la stessa cosa, ma allora i simboli erano stati la fiamma, la quercia, o il monumento nazionale. L'inno era stato sempre parte integrante delle feste pubbliche, e così pure il *Credo* e la lettura, non già delle scritture, ma di poesie patriottiche. La preghiera e la benedizione furono trasformate dai nazisti in invocazioni dello spirito nazionale, o dei progenitori della propria razza. Il rintocco delle campane della chiesa, che aveva accompagnato la festa di Wartburg, fu sostituito dallo squillo delle trombe: « Come le campane delle chiese chiamano l'intera città alle cerimonie religiose, così le fanfare e gli squilli di tromba dovrebbero, poco prima dell'inizio della festa, ricordare agli assenti d'accorrere »²⁴. Ciononostante i nazisti mirarono esplicitamente a distinguere le proprie feste da quelle della chiesa: mentre nel 1933 Goebbels parlò di atti di culto, nel 1938 Hitler tentò di segnare una netta separazione tra i « culti » religiosi e l'indottrinamento *völkisch-politico*²⁵. Questo tentativo di distinguere il culto nazionale da quello cristiano era diretto contro le chiese, ma neanche i culti nazisti riuscirono a nascondere le proprie origini profondamente radicate nella tradizione cristiana.

Nella seconda metà del secolo XIX le feste pubbliche ebbero la tendenza ad affermarsi come uniche e genuine espressioni del « sacro », una tendenza comprensibile che però giunse a compimento solo nell'era nazista. Fino alla prima guerra mondiale ad ogni inaugurazione di un monumento nazionale il prete o il ministro avevano ancora una funzione importante, ancora pronunziavano il loro sermone, anche se tutto ormai si svolgeva in un'atmosfera che risuonava di canzoni patriottiche e si esaltava di simboli nazionali, un fenomeno che era più marcato nelle regioni protestanti che in quelle cattoliche. E questo può

²⁴ Kl. Vondung, *Magie und Manipulation, Ideologischer Kult und Politische Religion des Nationalsozialismus*, Göttingen, 1971, p. 148.

²⁵ *Ibidem*, pp. 42-43.

essere spiegato col fatto che, se anche nelle funzioni cattoliche l'intera comunità cantava gli inni, in ultima analisi però il prete sull'altare celebrava una funzione propria, diversa (e persino un rito diverso) da quella della comunità; perciò anche se nella tradizione cattolica si possono cogliere delle analogie con le feste pubbliche, esse però non erano così evidenti come in quella protestante di Schleiermacher.

Nessuna meraviglia quindi se fu un protestante e non un cattolico l'uomo che durante il Terzo Reich cercò di fondere, in maniera anche più organica, la liturgia cristiana con il culto nazionale. Ma le feste naziste si mantennero autonome e non fecero che adattare alle proprie esclusive finalità i vari momenti della liturgia cristiana: l'*Introitus*, cioè l'inno cantato o recitato all'inizio del servizio religioso, fu sostituito dalle parole del Führer, il *Credo*, o professione di fede, divenne un'affermazione di fedeltà all'ideologia nazista e il sacrificio della messa fu trasformato in una commemorazione dei martiri del movimento²⁶. I nazisti valorizzarono anche la cosiddetta « festa mattutina » come mezzo per stabilire una netta separazione tra la religione nazionalista e il cristianesimo: essa si svolgeva infatti la domenica mattina, proprio con l'intenzione di distogliere la gente dall'andare in chiesa; in essa non solo si cantavano inni patriottici, ma si suonavano anche le musiche di Bach, Händel e Beethoven con lo scopo di creare un'atmosfera propizia a sentimenti di venerazione, ed era così che essa riusciva a fare « un appello formale e pressante al cuore degli uomini e dava modo ai membri del partito di diffondere nella comunità nazionale la loro fede »²⁷.

Le analogie con l'usanza cristiana furono evidenti anche quando alla fine la festa divenne autonoma e si spezzò il tradizionale legame tra culto nazionale e cristiano. Ma già all'inizio del secolo XIX il contenuto nazionale delle

²⁶ O. Söhngen, *Sekularisierter Kultus*, Gütersloh, 1950, p. 17.

²⁷ K. Schmeer, *Die Regie des öffentlichen Lebens im Dritten Reich*, München, 1956, p. 58.

feste aveva cominciato ad affermarsi mediante l'uso di un proprio simbolismo. Si trattava di appelli al passato germanico e a ricordi storici che si supponevano fossero profondamente radicati nell'anima *völkisch*: le feste, ci dice Friedrich Ludwig Jahn, devono incarnare quegli ideali trascendenti simboleggiati dalla nazione, devono legarsi con quelle tradizioni ancora vive nel popolo e penetrare nel suo inconscio²⁸. Il simbolismo della quercia germanica, di un paesaggio ricco di memorie storiche del passato nazionale, serviva a soddisfare queste esigenze, alle quali Jahn aggiungeva anche il costume degli antichi popoli germanici tanto adatto a sollecitare in chi lo indossava un portamento risuscitatore delle virtù germaniche. Come abbiamo già visto E. M. Arndt concordava su tutto quanto aveva detto Jahn e anche lui sostenne il ritorno all'antico costume germanico che, insieme con la lingua, era stato corrotto dall'imitazione dei modelli stranieri: il costume germanico era « naturale e virile » e l'indossarlo avrebbe contribuito alla rigenerazione della gioventù tedesca²⁹. Oltre a questi tentativi di ricostituire una continuità storica, furono anche studiate e riportate in auge, come parte del cerimoniale nazionale, le canzoni e le usanze popolari sopravvissute ai vari mutamenti storici.

La proposta di tutti questi uomini di fare indossare ai tedeschi costumi germanici era ispirata più a queste idee di continuità storica che all'esempio militare, anche se certo non si mancava di sottolineare le analogie con gli usi militari. Per esempio, le folle convenute alla festa nazionale di Hambach nel 1832 furono paragonate alle armate napoleoniche in marcia, e più tardi Ferdinand Lassalle parlò delle sue adunate di lavoratori come di una *Heereschau* (parata militare). In fondo l'esercito offriva l'esempio della più vasta formazione di massa esistente; ma l'influenza immediata della tradizione militare fu complessa e indiretta, certamente operante nell'*Aufmarsch*

²⁸ F. L. Jahn, *Deutsches Volkstum*, cit., vol. I, pp. 315-316, 323.

²⁹ *Ibidem*, pp. 310 ss. E. M. Arndt, *Ueber Sitte, Mode und Kleidertracht*, Frankfurt, 1814, pp. 50-51.

(l'allineamento dei gruppi prima di entrare in una sala), nel così diffuso passo di marcia e nel simbolo della bandiera. Ma almeno il tentativo di realizzare un'uniformità di abbigliamento, fatto durante la prima metà del secolo XIX, era legato al desiderio di far rivivere presunte tradizioni germaniche e a quelle concezioni della bellezza alle quali abbiamo già accennato. Durante il Secondo Impero il cerimoniale militare parve avere il sopravvento sulla dinamica del culto nazionale (come vedremo tra breve), ma sopraggiunse la prima guerra mondiale a offrire un modello di organizzazione delle masse che, comunque, era sempre in armonia con la già fiorente tradizione delle feste pubbliche. Il Terzo Reich cercò di tenere separati lo sfarzo militare e il proprio culto e a Norimberga si ideò per l'esercito un cerimoniale a parte. Ricorrenze quali il Giorno commemorativo degli eroi divennero effettivamente delle feste militari allorché unità di tutte le forze armate sfilavano a passo di marcia recando le lacere bandiere della prima guerra mondiale; ma l'esempio militare, più che fornire al cerimoniale nazista un modello determinante, fu accettato e accolto nel culto nazionale solo quando poteva svolgere una funzione propria. Lo slancio nazionalista, insomma, non si alimentò essenzialmente di modelli militari, che al tempo di Arndt e di Jahn sembravano destinati a scomparire.

Fondando le sue organizzazioni ginniche nel 1811 Jahn volle dare alle feste altre dimensioni. Jahn credeva che già gli antichi germani usassero gareggiare negli sports per far mostra delle loro doti di vigore e coraggio e della loro virilità. I giochi ginnici da lui organizzati avevano luogo su un prato fuori Berlino (Hasenheide), in giorni prestabiliti, a ricordo degli eventi delle guerre della liberazione nazionale, ed erano accompagnati dal canto di canzoni patriottiche o sacre, dal sermone patriottico, da parate alla luce delle fiaccole e dall'accensione della sacra fiamma³⁰. Il culto della virilità espresso da queste compe-

³⁰ Vedi p. 116.

tizioni ginniche divenne parte integrante dei riti culturali, e alcuni monumenti nazionali riservavano proprio all'attuazione di esse i loro spazi sacri³¹. Secondo Jahn questi esercizi virili allontanavano dai « peccati della gioventù », sottraendo i giovani a quella vita frivola già condannata da Rousseau³².

Con la festa nazionale di Hambach sul Reno, nel 1832, furono poste le fondamenta del culto nazionale. Fu la prima festa di massa ispirata dal fervente desiderio di unità nazionale: le celebrazioni del 1815 avevano avuto un carattere locale ed erano state prive di un'organizzazione centralizzata, e la festa a Wartburg del 1817 aveva visto la partecipazione di un numero relativamente ristretto di studenti. Ad Hambach invece accorsero circa 30.000 tedeschi, e si può a ragione affermare che fu la prima adunata di massa tedesca che ridestò nei presenti il ricordo degli eserciti napoleonici in marcia³³. E, infatti, così si esprime uno dei promotori della festa: « Il giuramento fatto dalla gioventù a Wartburg deve essere oggi confermato dall'intero popolo »³⁴.

La festa fu indetta nel corso del « maggio germanico », perché in questo mese gli antichi germani tenevano le loro riunioni tribali (*Thing*), ma l'anelito rivoluzionario che si agitava al suo fondo fu meglio messo in risalto da J. G. A. Wirth, un personaggio eminente delle celebrazioni, quando, oltre al precedente germanico, ricordò l'esempio della Polonia che appunto nel mese di maggio aveva ricevuto la sua costituzione. Alla manifestazione furono presenti e presero la parola alcuni polacchi a dimostrazione che la lotta per la liberazione della Polonia, come quella dell'Ungheria, dell'Italia e della Spagna (anch'esse

³¹ Vedi pp. 83 ss.

³² F. L. Jahn e E. Eiselen, *Die Deutsche Turnkunst*, cit., pp. 252, 203; per esempio la festa ginnica del 18 ottobre 1817, F. L. Jahn, *Werke*, cit., II, p. 878.

³³ V. Valentin, *Das Hambacher Nationalfest*, Berlin, 1932, pp. 31, 39-50.

³⁴ *Ibidem*, pp. 49-50.

citare da Wirth) erano poste sullo stesso piano delle attuali rivendicazioni tedesche³⁵.

Ancora una volta un antico castello in rovina, sulla cima di un colle, fu il fulcro di tutte le celebrazioni della festa di Hambach, e il momento più grandioso fu la processione alle rovine, accuratamente preparata, e alla quale parteciparono deputazioni provenienti dall'intera Germania, donne con la bandiera polacca e una milizia di cittadini con la banda: su tutto dominavano gli emblemi neri rossi e oro di cui ognuno faceva sfoggio, gli antichi abiti e costumi tedeschi indossati dagli studenti e innumerevoli bandiere. Molte di queste recavano da un lato gli emblemi dei fasci romani, segno di forza e volontà, e sull'altro una ghirlanda di foglie di quercia. La processione risuonava di canti patriottici, tra i quali il più popolare era quello composto da Arndt *Che cos'è la patria tedesca?*³⁶. Arrivati al castello, fu subito dato inizio ai discorsi, che furono circa diciannove e durarono sino a notte, interrotti solo da canzoni e dal pasto di mezzogiorno; inoltre spesso, poiché tra la folla molti non riuscivano a seguire i dibattiti principali, si formava intorno a un oratore un gruppo a parte. È probabile che la gente sentisse di far parte di un *Thing*, ma è certo che quel che dominò lo spettacolo al castello fu il caos³⁷. Le masse, tranne che nella processione, non si costituirono veramente in unità, e il simbolismo rimase confinato alle bandiere sulle torri del rudere, ai fuochi notturni sulle colline e ai discorsi. Appare chiaro che non era ancora giunto il momento adatto per trasferire quel tipo di rituale, che aveva dominato la festa di Wartburg, a una riunione di massa.

Malgrado ciò, la festa stessa divenne un simbolo ed è abbastanza significativo che fu la processione, cioè il mo-

³⁵ J. G. A. Wirth, *Das National Fest der Deutschen zu Hambach*, Neustadt a/h, 1832, pp. 11-14; V. Valentin, *Das Hambacher Nationalfest*, cit., p. 34.

³⁶ V. Valentin, *Das Hambacher Nationalfest*, cit., pp. 39-40; J. G. A. Wirth, *Das National Fest der Deutschen zu Hambach*, cit., pp. 55-74.

³⁷ V. Valentin, *Das Hambacher Nationalfest*, cit., pp. 74, 59, 61.

mento della massima coesione, ad essere riprodotta nei quadri, sui fornelli delle pipe, sui grembiali e sulle tabacchiere; e si idearono perfino cappelli, giacche e barbe alla Hambach. Molte città inventarono dei simboli propri per rappresentare il significato di Hambach, e fu riesumato, dalla tradizione della rivoluzione francese, l'«albero della libertà», simbolo della giustizia, ora però ribattezzato in molte comunità «albero di maggio»³⁸. I simboli di Hambach erano laici, anche se l'inizio della processione al castello era stato accompagnato dal suono delle campane della chiesa, come era avvenuto a Wartburg. Ma nei discorsi non vi è traccia alcuna di quell'unione tra cristianesimo e nazionalismo desiderata da Arndt, e questa volta i canti patriottici non si confusero con gli inni sacri, anzi predominarono le arie della Rivoluzione francese.

La festa di Hambach dimostra come la liturgia nazionale, sotto la pressione delle frustrazioni nazionali, cominciava a liberarsi sempre più da ogni significato religioso e a trovare la sua ispirazione nel modello rivoluzionario. Ma, per quel che concerneva l'organizzazione delle masse, Hambach non costituì un precedente essenziale; sempre nelle feste nazionali vi erano state delle processioni, dato che era molto facile organizzarle; solo molto più tardi esse assunsero un carattere più formale, come parte di un complesso liturgico quando divennero note col termine di *Aufmarsch* (allineamento) e furono sottoposte a una sorta di disciplina militare.

L'evoluzione successiva della liturgia nazionale avvenne in una cornice più ristretta e secondo uno schema più stabile di quelli in cui avvenivano cerimonie del tipo di Hambach. Una città o un villaggio provvedeva ad organizzare una festa, che doveva essere celebrata entro i suoi confini e seguendo certe regole relativamente fisse, in modo da realizzare la massima coesione possibile tra gli abitanti. Lo stesso si può dire che avvenisse nelle feste patrocinate per i propri membri da organizzazioni speci-

³⁸ *Ibidem*, p. 31.

fiche, anche se erano di portata nazionale, come le feste dei tiratori scelti, o quelle delle associazioni corali. In tutte queste occasioni veniva creata una coesione anche più intima in una folla già unita da molti legami e non in una massa frammentata e mutevole, come quella affluita ad Hambach. Solo molto tempo dopo, nel secolo XX, la liturgia nazionale, giunta a un grado di elaborazione ormai maturo, offrì un modello per folle altamente diversificate e non organizzate.

La rivoluzione del 1848 mirava al raggiungimento dell'unità tedesca, ma, malgrado ciò, non credè delle feste che presagissero l'organizzazione di folle strettamente unite mediante una liturgia politica. Non mancarono, è vero, processioni tradizionali, come quella che sfilò davanti al rappresentante dell'imperatore austriaco in visita a Francoforte nel 1848; in quell'occasione si ebbero parate alla luce delle fiaccole, il corteo delle corporazioni di mestiere della città, fuochi d'artificio e bandiere³⁹. Talvolta, durante la rivoluzione, l'opportunità di un cerimoniale nazionale fu negata anche da coloro che in precedenza ne erano stati fautori. Per esempio, gli studenti si riunirono nuovamente a Wartburg, in una specie di prosecuzione della festa del 1817. Ma la differenza fu grande perché questa volta, nel 1848, non fu adottato alcun cerimoniale, tranne un tentativo, poi rientrato, al termine della riunione, e le celebrazioni si svolsero all'insegna del motto: « Nessun bel discorso, né canti di libertà, né lacrime, né giuramenti, nessuna celebrazione dell'Ultima cena »⁴⁰. Era un aperto rifiuto della liturgia nazionale, adottata nel 1817, che ci può dare un'idea di come una generazione successiva, impegnata in un serio evento rivoluzionario, guardava al passato.

Al posto del vecchio, pseudo-religioso apparato, gli studenti organizzarono un dibattito parlamentare; la loro

³⁹ M. Saint-René Taillandier, *Etudes sur la révolution en Allemagne*, Paris, 1953, II, pp. 108, 110.

⁴⁰ K. Griewank, *Deutsche Studenten und Universitäten in der Revolution von 1848*, Weimar, 1949, p. 32.

risoluzione finale era priva di toni mistici o patriottici, ma avanzava concreti suggerimenti per la libertà di insegnamento e di apprendimento, e per l'accentramento del sistema universitario tedesco. Essi respinsero persino, perché protestante e quindi unilateralmente clericale, il canto del corale luterano *Eine Feste Burg*, tanto importante nel 1817⁴¹. Insomma essi sostituirono al cerimoniale del nazionalismo un'atmosfera di liberalismo, e considerarono le vicende rivoluzionarie come un fatto da affrontare con austerità. Questa certo mancò del tutto nel diluvio di propaganda nazionale fatta attraverso giornali, *pamphlets* e canzoni, che accompagnò la rivoluzione del 1848, ma la rivoluzione in genere tese a rifiutare il culto nazionale. E anche se il fervore rivoluzionario ebbe breve durata, la liturgia nazionale fu, da allora, relegata in una cornice locale e organizzativa più ristretta come è bene illustrato dalla prima grande celebrazione di massa avvenuta dopo Hambach: le *Schillerfeiern* del 1859. Il perseguimento dell'unità nazionale aveva ancora una volta fatto naufragio con la rivoluzione del 1848, ma nel 1859 si pensò che i tempi fossero ormai maturi per un'altra festa nazionale, e il centenario della nascita di Schiller sembrò offrire nuovamente un motivo di connessione tra nazionalismo e libertà. Un esponente della cultura diventò in tal modo un simbolo nazionale anche perché la tradizione rivoluzionaria, mantenuta viva ad Hambach (con manifestazioni per la liberazione del paese) aveva aperto la strada a un'interiorizzazione dell'identità nazionale. Una crescente insistenza sullo « spirito nazionale » (che sembrava essere una conseguenza logica del fallito tentativo di realizzare nel 1848 un cambiamento effettivo) portò a un crescente bisogno di un simbolismo nazionale. Forse l'impulso all'azione aveva contribuito a Hambach a soffocare la completa utilizzazione dei simboli e della liturgia nazionali. Le feste schilleriane si svolsero a livello locale: ogni città organizzò proprie manifestazioni, non diversamente da

⁴¹ *Ibidem*, pp. 36-37.

quanto era avvenuto per la commemorazione della Battaglia dei Popoli e che Hoffmann ci ha illustrato tanto efficacemente. In queste feste, spesso finanziate con sottoscrizione popolare ⁴², la parte direttiva era sostenuta dalle società corali maschili, ma vi partecipavano anche le associazioni del tiro a bersaglio. Inoltre quasi ovunque aderivano tutte le classi della popolazione, lavoratori e borghesi: la *Schillerfeier* di Parigi fu per esempio organizzata da lavoratori tedeschi all'estero, appartenenti ad associazioni musicali, e uno dei presenti notò di non aver mai visto il « proletariato tedesco » tanto unito quanto in questa occasione ⁴³. Nella stessa Germania, per esempio ad Amburgo e a Stoccarda, alle processioni con le quali la festa aveva inizio, affluiva un gran numero di lavoratori, che si univano alla borghesia, ai ginnasti, ai cori e ai piccoli commercianti. Solo la nobiltà e i militari rimanevano ostili, cosa comprensibile dato che Schiller era un simbolo di libertà e di autocoscienza nazionale ⁴⁴.

La festa si apriva di solito con dei cortei, un uso ormai diventato di norma, e a volte essi erano rallegrati da carri allegorici sui temi delle tragedie di Schiller, e recanti diversi gruppi con i simboli dei loro mestieri. Le bandiere erano di prammatica e tutti i partecipanti al corteo dovevano esibire un eguale emblema; a Lipsia, per esempio, tutti portavano la verga di Mercurio sulla quale era appollaiato un gufo, simbolo dell'arte e del commercio ⁴⁵. Di notte si svolgevano sfilate al lume delle fiaccole e sulle colline circostanti venivano accesi i fuochi. La sfilata di solito terminava nella piazza del mercato, dove si tenevano i discorsi e si brindava a Schiller e alla nazione

⁴² B. Endrulat, *Das Schillerfest in Hamburg*, Hamburg, 1860, p. 12.

⁴³ « *Courier an der Weser* », XIV (1859), n. 310 (questo riferimento e gran parte degli altri alle *Schillerfeiern* si possono trovare tra i ritagli di giornali nella Niedersächsische Staatsbibliothek di Göttingen, H. Lit. biogr. V. 1057).

⁴⁴ *Instruktionen für die Handhabung der Ordnung beim Schiller Fest 9. 10. 11. Novembre 1859*, Stuttgart, s. d., p. 9; B. Endrulat, *Das Schillerfest in Hamburg*, cit., pp. 8, 11, 14.

⁴⁵ *Festprogramm des Leipziger Buchhandels*, 10 novembre 1859, *passim*.

tedesca. Talvolta le città allestivano delle speciali messe in scena di particolare effetto e rese possibili dalle loro caratteristiche urbanistiche: Monaco, per esempio, si servì della *Feldherrnhalle* posta alla fine della Ludwigstrasse, il viale progettato da Klenze per i cortei; un corteo al lume delle torce di circa cinquecento studenti si concluse di fronte al monumento, la cui loggia ora ornata da un busto di Schiller circondato dai cori maschili della città, che al momento in cui il corteo arrivava diedero inizio al canto. Gli studenti poi procedettero verso un'altra piazza, dove cantarono inni studenteschi e accatastarono le loro fiaccole fino a farne un gran falò ⁴⁶. L'uso a cui in questa occasione furono destinate la Ludwigstrasse (progettata per i cortei regali) e la *Feldherrnhalle* fu ripreso circa settanta anni più tardi, quando i nazisti adottarono l'identica messa in scena per commemorare i propri morti nel *putsch* di Hitler del 1923.

Oltre ai cortei e ai discorsi, le feste schilleriane erano allegrate anche da rappresentazioni simboliche (*Transparente*) e da *tableaux vivants*. Francoforte, tra le tante città che si potrebbero citare, costituisce un esempio tipico per l'allestimento che vi fu fatto di un'enorme raffigurazione della Germania che incoronava Schiller con le fronde d'alloro e con ai piedi le rappresentazioni delle varie tribù germaniche. Il teatro municipale mise in scena dei *tableaux vivants* ispirati alle tragedie di Schiller e sempre concludentisi con l'apoteosi del poeta che ascendeva al cielo per esservi incoronato dai suoi predecessori, da Livio a Shakespeare ⁴⁷. In teatro il tema nazionale doveva cedere il posto alle arti, ma nelle rappresentazioni all'aperto era sempre presente: Schiller e la Germania furono orgogliosamente uniti.

I partiti politici cercarono di sfruttare questa festa per i propri fini. A Berlino, per esempio, scoppiò un piccolo

⁴⁶ « Augsburger Abendzeitung », 10 novembre 1859, nn. 312, 256.

⁴⁷ « Programm der Schiller-Jubel-Feier zu Frankfurt am Main 9. und 10. November 1859 », *passim*; F. Naumann, *Die Schiller-Feier in Hameln*, Hannover, 1859, p. 29.

tumulto tra i democratici e la polizia, altrove furono i liberali a cercare di utilizzare i festeggiamenti per la loro causa⁴⁸. Ma tentativi come questi finirono sempre col fallire. Il sud cattolico si unì al nord protestante nella celebrazione e, come a Hambach, l'aspirazione all'unità nazionale eliminò quasi del tutto dalla scena la componente religiosa⁴⁹. In molte località, all'inizio dei cortei, le campane delle chiese fecero sentire la loro voce, così come avevano sempre fatto sin dal 1814, ma ad Amburgo, per esempio, nacque un vero e proprio conflitto tra la chiesa e gli organizzatori della festa: l'anniversario di Schiller cadeva nel giorno della importante festa protestante del « pentimento e preghiera » (*Buss und Bettag*) e, sebbene gli organizzatori sostenessero che la chiesa si sarebbe dovuta unire al resto della Germania in una celebrazione comune, essi alla fine dovettero cedere e rimandare i festeggiamenti al giorno successivo⁵⁰. Il sentimento religioso era una componente di cui si doveva tener conto, anche se nella festa propriamente detta il clero ormai non aveva più una posizione preminente. Ciononostante, nel 1859 al più tardi, il culto nazionale si era ormai laicizzato e nemmeno il fatto che la Germania guglielmina avesse ripristinato la funzione del ministro poté mascherare questa realtà: la presenza del prete sarebbe definitivamente scomparsa dopo la prima guerra mondiale per non risuscitare più.

Le feste di cui ci siamo occupati erano pervase da un senso di continuità storica, dalla sensazione in ognuno di essere parte di un complesso organico, sentimenti tutti che incontreremo ancora nelle manifestazioni collettive del canto, della ginnastica e del tiro a segno durante il primo decennio della seconda metà dell'Ottocento. Certo il culto nazionale non aveva ancora elaborato compiutamente una propria liturgia stabile e non l'avrebbe fatto sino a dopo la prima guerra mondiale. Il raggiungimento dell'unità na-

⁴⁸ B. Endrulat, *Das Schillerfest in Hamburg*, cit., p. 128.

⁴⁹ « *Dresdner Journal* », 26 ottobre 1859, nn. 248, 997.

⁵⁰ B. Endrulat, *Das Schillerfest in Hamburg*, cit., p. 128.

zionale nel 1871 suscitò un grave problema per la continuità del culto nazionale, perché ora le feste nazionali erano organizzate dalle autorità costituite e non potevano più attingere la propria dinamica da speranze irrealizzate.

Prima del raggiungimento, nel 1871, dell'unità nazionale, la maggior parte dei governanti tedeschi, eccettuato Luigi I di Baviera e pochi altri, si erano opposti a ogni velleità nazionalista, e tale opposizione aveva di riflesso immesso nella liturgia nazionale uno slancio che si traduceva in un atteggiamento di reazione, da parte del popolo che vi partecipava, contro le istituzioni politiche vigenti. L'opposizione di Jahn alle feste imposte dall'alto risentiva appunto di questa tendenza. Le feste del Secondo Impero correivano il pericolo di diventare manifestazioni artificiali create per decreto dall'ortodossia ufficiale, che poteva spezzare il loro legame con il drammatico mondo dei miti e dei simboli della Germania.

La festa annuale per commemorare la vittoria della Germania sulla Francia a Sedan nel 1870 costituisce un ottimo esempio di questo fatto. Fu la prima festa nazionale creata dal Secondo Impero tedesco per glorificare se stesso. L'elemento di forza che stava alle spalle dell'organizzazione della *Sedansfest* era Friedrich von Bodelschwing, un ministro che aveva fondato scuole e istituti per i poveri e sui quali manteneva sempre un rigido controllo; il suo severo protestantesimo lo portava a dare un gran valore alla disciplina nella vita quotidiana, eguale alla disciplina del tempo di guerra, voluta da Dio per impedire la decadenza in tempo di pace⁵¹. Bodelschwing era rimasto impressionato dalle feste cui aveva assistito nella Francia di Napoleone III, dove non si faceva altro che « riempirsi di cibo e di bevande, danzare e agitarsi dal mattino alla sera »⁵²; non vi erano più freni al peccato (e in Francia ciò non destava meraviglia), e il ministro protestante era

⁵¹ G. V. Bodelschwing, *Friedrich V. Bodelschwing*, Bethel, 1922, p. 307.

⁵² G. Müller, *Friedrich von Bodelschwing und das Sedansfest*, in « Geschichte in Wissenschaft und Unterricht », XIV (1963), p. 85.

convinto che tale situazione avrebbe provocato un'altra Comune parigina e distrutto i valori della famiglia⁵³.

Era dunque necessario salvare la Germania da questo destino e Bodelschwing pensò che in questi frangenti le feste germaniche descritte da Tacito potevano offrire al popolo una forma di svago più proficua; perciò, nel far ricorso alla celebrazione della battaglia di Sedan, egli non fu spinto da alcun impulso nazionalistico, ma dal desiderio di cercare un modo per prevenire la decadenza nazionale, per lui equivalente della frivolezza. La guerra franco prussiana, che aveva arrestato la decadenza e aveva indotto gli uomini a pensieri di sacrificio patriottico, era ormai finita ed era dunque necessario trovare altri mezzi per realizzare gli stessi fini. Ispirato da Arndt, Bodelschwing si rivolse alle passate celebrazioni della battaglia di Lipsia, anch'essa un ulteriore esempio di sintesi tra religione e patriottismo⁵⁴.

L'imperatore Guglielmo I accettò con entusiasmo il suggerimento di Bodelschwing e nel 1871 istituì la *Sedan-fest*, per le cui cerimonie celebrative il ministro aveva presentato anche un proprio progetto. Il Giorno di Sedan doveva avere inizio con la funzione religiosa in chiesa e doveva concludersi con le preghiere serali⁵⁵. Ma quando la festa si affermò, e, nel 1873, ottenne un certo successo popolare, essa non conservò uno svolgimento così austero e semplice come il ministro aveva desiderato. Nel 1883 nella città di provincia di Oldenburg, per esempio, circa 1.500 persone parteciparono a un corteo alla luce di fiaccole, cantarono degli inni, ascoltarono discorsi patriottici sino all'1,30 di notte e danzarono sino alle 5 del mattino. I festeggiamenti erano stati organizzati dalle solite associazioni patriottiche, ma nel 1890, comunque, ad esse si era unita anche l'associazione culturale dei lavoratori sociali-

⁵³ *Ibidem*, p. 86.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 83, 86.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 83.

sti⁵⁶, che forse voleva dimostrare il proprio lealismo proprio nel momento in cui entravano in vigore le leggi antisocialiste. Le danze non rientravano certo nei desideri di Bodelschwing, che invece si augurava che la gente, dopo i discorsi e le preghiere serali, facesse ritorno nelle proprie case e in seno alle proprie famiglie per rivivere, nell'intimità, la « bella giornata »⁵⁷.

Col passar del tempo la *Sedansfest* fu accolta da diverse associazioni patriottiche e a poco a poco decadde in una specie di borghese *Gemütlichkeit*. Ancora più interessante è però il fatto che in queste occasioni vennero in primo piano le parate militari, così come era stato nell'altra festa patriottica guglielmina, il genetliaco dell'imperatore: il popolo fu escluso da ogni partecipazione attiva e, per esempio, nel ricordo di uno di coloro che vissero il *Sedanstag* del 1911, questa festa è rimasta come un giorno di esibizione militare⁵⁸. L'opposizione dei cattolici restrinse ancor più la festa a semplice manifestazione ufficiale perché essi la videro come una celebrazione di quei partiti politici che appoggiavano la politica anticattolica di Bismarck, ed erano convinti che essa fosse patrocinata dalla classe dirigente, prevenuta per giunta contro una sua stessa frazione⁵⁹. Il *Sedanstag*, in ultima analisi, si risolse in un fallimento⁶⁰ perché era stato organizzato dall'alto, secondo uno stile conservatore, con l'esaltazione della disciplina e la graduale esclusione della partecipazione popolare. Era perciò completamente diverso dalle precedenti celebrazioni della battaglia di Lipsia, che avevano posto in risalto i miti e i simboli germanici e avevano lasciato ampio posto alla partecipazione di tutti. Era un fallimento che bene illustra come le cose andavano nel Secondo Reich, in cui mancava la componente democratica e dinamica, non solo nelle fe-

⁵⁶ 100 Jahre Vereinsgeschichte des Männergesangsvereins « Liederkrantz » Oldenburg-OLD, s. l. 1956, p. 53.

⁵⁷ G. Müller, *Friedrich von Bodelschwing und das Sedansfest*, cit., p. 87.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 77.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 88.

⁶⁰ Vedi per esempio *Deutsche Nationalfeste, Schriften und Mittei*

ste, ma in tutti i movimenti politici legati alle autorità costituite. Il partito cristiano-sociale dell'amico di Bodelschwing, Adolf Stoecker, ne è un ottimo esempio. Stoecker avrebbe voluto creare un movimento di massa, ma il suo partito era gravemente condizionato, nel fare appello al popolo, dai limiti impostigli dall'ortodossia protestante e dalla fedeltà all'imperatore. Persino il rilievo che in seguito egli diede all'antisemitismo, per quanto popolare, non riuscì a dare al movimento del « predicatore di corte » un nuovo impulso; alla fine una classe dirigente spaventata dallo spettro di un movimento politico di massa pose termine alle attività politiche di Stoecker.

Jahn aveva già animosamente sostenuto che nessuna festa poteva avere successo senza la partecipazione del popolo e senza far ricorso ai miti e ai simboli storici⁶¹. Le parate militari e persino le funzioni religiose non potevano sostituirsi a questi ricordi storici e nemmeno lo poteva fare la tendenza verso la *Gemütlichkeit* nel ristretto ambito delle associazioni patriottiche o di mestiere. Questa mancanza di partecipazione popolare segnò l'infelice sorte non solo del *Sedanstag*, ma anche delle celebrazioni del geneliaco dell'imperatore, in cui predominarono al solito la pompa e il fasto militari, mentre il popolo stava a guardare lungo la strada.

Anche i nazisti festeggiavano il compleanno di Hitler con parate militari che talvolta duravano più di quattro ore, ma essi ricorrevano anche ai riti sacri. Le cerimonie più importanti erano trasmesse per radio e in ogni località le organizzazioni di partito davano delle imitazioni di quella principale che si svolgeva a Monaco, nella tarda serata: bandiere, fiamme sacre, discorsi, cori e il giuramento pronunciato da tutti i presenti erano avvolti in un'oscurità illuminata solo da sensazionali effetti di luce⁶². Tutto era diverso dalle feste gugielmine che, per

lungen des Ausschusses 1897-1898, s. I. né d., p. 169.

⁶¹ F. L. Jahn, *Deutsches Volkstum*, in *Werke*, cit., I, p. 320.

⁶² K. Schmeer, *Die Regia des öffentlichen Lebens im Dritten Reich*, cit., pp. 75 ss.

esempio, in un testimone hanno lasciato principalmente il ricordo delle decorazioni sugli elmetti dei soldati⁶³. Mai esse riuscirono a diventare riti sacri con una liturgia in cui trovasse posto la partecipazione popolare. La dinamica che aveva assicurato il successo alle feste precedenti l'unificazione tedesca era ormai assente e la gloria della Germania era essenzialmente rappresentata dai soldati in marcia.

La *Sedansfest*, così come altre feste, non ebbe successo durante il Secondo Impero in parte perché ripiegò verso la *Gemütlichkeit* borghese, in parte perché l'autorità costituita temeva i movimenti di massa. Le feste erano ora organizzate per rafforzare l'ordine e il decoro; esse dovevano affermare il tradizionale modo di vita. Il rilievo dato in un primo momento da Bodelschwing alla funzione della famiglia nei festeggiamenti sta chiaramente a dimostrare come fosse ormai scomparsa la linea di divisione tra feste private e feste pubbliche; la sorte toccata ai cori maschili, dei quali torneremo presto a parlare, offre un ottimo esempio di questa tendenza: da associazioni aperte a tutti, dopo il 1870 essi tesero sempre più a diventare gruppi privati, che si esibivano nei concerti, in cui il pubblico era retrocesso al rango di semplice spettatore. Queste tendenze erano implicite nella fioritura della cultura borghese dopo il 1870, quando i simboli di una comoda e regolata vita borghese minacciarono di sostituirsi al simbolismo della rinascita nazionale. Jahn e i suoi contemporanei avevano sempre creduto fervidamente che uno stomaco pieno fosse l'opposto del patriottismo e della virilità⁶⁴.

Proprio come a quel tempo alcuni monumenti nazionali furono piegati ad imitare un piacevole barocco, così anche le feste parvero perdere la serietà di propositi sognata dai loro creatori. Bodenschwing non era riuscito nel tentativo di sconfiggere la frivolezza. Eppure molti autorevoli membri della classe al potere avevano compreso

⁶³ G. Müller, *Friedrich von Bodelschwing und das Sedansfest*, cit., p. 77.

⁶⁴ F. L. Jahn e E. Eiselen, *Die Deutsche Turnkunst*, cit., p. XVII.

perfettamente i bisogni sociali e psicologici interpretati dalle feste pubbliche. Quando nel 1897 fu fondata la « Società per le feste nazionali » essa trovò appoggio nella « Commissione centrale per i giuochi popolari e giovanili » (*Volks und Jugendspiele*), istituita nel 1889 per incoraggiare gli sports nelle scuole e finanziata in larga parte con i contributi di numerose città e villaggi tedeschi (310 nel 1899)⁶⁵. Sin dai suoi esordi, la Commissione tentò di introdurre sports agonistici nelle feste popolari, perché queste avessero un centro d'interesse e una maggiore serietà. Il fondatore, barone von Schenckendorf, medico e deputato nazional-liberale alla Dieta prussiana, e i membri della Commissione non erano spinti semplicemente dall'amore per lo sport; anzi essi lo concepivano solo come un mezzo per preparare i giovani a portare le armi per la patria. I membri della Commissione provenivano in parte dalla nobiltà, in parte dall'industria (come von Siemens) e in parte dal mondo della finanza (il banchiere von Mendelssohn-Bartholdy); ma non mancavano personalità del mondo accademico, come il presidente dell'associazione degli insegnanti tedeschi e numerosi direttori di *Gymnasien* (scuole superiori); assume un certo significato il fatto che fosse membro della Commissione il presidente dell'associazione pangermanista Ernst Hasse. Erano uomini che si ponevano alla destra dello schieramento politico, patrioti conservatori in stretto rapporto con l'esercito e la corte. Non meraviglia perciò che essi sostenessero che le feste popolari dovevano risultare un'« unione tra tutti coloro che vogliono salvare lo stato ». La Commissione voleva vedere ogni sport trasformato in competizione che in quanto tale sottintende la volontà di attenersi alle regole imposte dal giuoco, un comportamento che abitua all'« obbedienza attiva »⁶⁶.

⁶⁵ « *Jahrbuch für Volks und Jugendspiele* », X (1901), pp. 299-303; *ibidem*, VII (1898), p. 52.

⁶⁶ *Ibidem*, VII (1898), p. 46; *ibidem*, IX (1900), p. 34; *Deutsche Nationalfeste*, cit., pp. 221-222, 70-72; Fr. Schmitz, *Emil von Schenckendorffs verdienste um die koerperliche Erziehung der deutschen Jugend*, Leipzig, 1919, *passim*.

Nelle *Volksfeste* non si desideravano né frivolezza né manifestazioni di indisciplina, e un membro della Commissione, senza differenziarsi in nulla da Bodelschwing, condannò le feste dei cori maschili e delle associazioni di tiro, perché comprendevano sfilate per le strade tra gli applausi del popolo e finivano poi in balli e danze: « Non è certo questa frivolezza a cancellare le differenze di classe »⁶⁷. Quando la Commissione volle allargare il proprio campo di attività oltre il piano locale creando una Società per le feste nazionali, ebbero grande importanza considerazioni di tipo sociologico: le differenze di classe sarebbero dovute scomparire nelle feste nazionali e ognuno avrebbe dovuto prendere parte alle gare senza tener conto del suo *status* sociale⁶⁸. La competizione ginnica, insieme con il ritrovato sentimento di lealismo verso la nazione, avrebbe dato modo all'esistente struttura di classe di rimanere intatta, mascherando l'avvenuta presa di coscienza delle differenze di classe, e avrebbe procurato all'imperatore dei buoni e utili soldati⁶⁹. L'élite tedesca aveva afferrato molto bene l'utilità delle feste in vista del servizio militare, un aspetto che Rousseau aveva indicato, ma che è assente negli scritti di Arndt e di Jahn.

Il manifesto programmatico della Società per le feste nazionali citava Jahn, e da lui riprendeva il concetto che per riaffermare la coscienza nazionale mediante lo sport competitivo era necessario dargli un'ambientazione su scala nazionale⁷⁰. La Commissione si era già rivolta agli architetti dei monumenti nazionali perché apprestassero un posto riservato agli sports e nel 1900 chiese che ogni torre di Bismarck avesse uno spazio dove tenere i *Volksspiele*; essa cercò anche, senza successo, di acquistare una collina dominante l'antico campo di battaglia di Lipsia per organizzarvi le gare sportive e si offrì di erigervi una torre

⁶⁷ « Jahrbuch für Volks und Jugendspiele », VII (1898), p. 159.

⁶⁸ Leitsätze, in *Deutsche Nationalfeste*, cit., senza pagine.

⁶⁹ « Jahrbuch für Volks und Jugendspiele », IX (1900), p. 15.

⁷⁰ *Deutsche Nationalfeste*, cit., p. 15.

di Bismarck che avrebbe dovuto servire a rafforzare lo « spirito nazionale »⁷¹.

La Società per le feste nazionali guardava con particolare interesse ai luoghi dove sorgevano il *Niederwalddenkmal* e il *Kyffhäuser*, come possibili scenari per le feste da essa caldeggiate. La competizione tra i due monumenti, alla quale abbiamo già accennato in precedenza, si ripresentò ora all'atto della scelta di una sede per queste feste nazionali. Si pensava che il monumento che avesse avuto la preferenza sarebbe potuto diventare un elemento essenziale nella liturgia nazionale.

Anche molte altre città entrarono in gara e presentarono persino dei progetti per campi sportivi, ma la scelta cadde sul *Niederwald*, perché il monumento era già meta dei pellegrinaggi della regione, e malgrado il fatto che la festa avrebbe dovuto svolgersi un po' lontano da esso, perché il paesaggio circostante non permetteva la costruzione di vaste attrezzature sportive⁷².

Ma la Commissione non si preoccupò solo di scegliere una località adatta ai pellegrinaggi nazionali, essa cercò anche di volgere la festa di Sedan ai propri scopi e ritenne che la ragione del suo insuccesso risiedesse nel fatto che essa non cadeva di domenica⁷³. Bisogna riconoscere che la Commissione a volte seppe servirsi con successo delle celebrazioni per Sedan, come avvenne per esempio a Dresda nel 1900, quando, dopo un'adunata ai piedi del monumento alla vittoria sulla Francia, tutti marciarono verso la Festplatz dove si svolsero le gare sportive e, mentre i giudici deliberavano, si esibirono i cori maschili. A Braunschweig, e così in altre località della Germania in quello stesso anno, le gare ebbero luogo il giorno antecedente la celebrazione della vittoria di Sedan, ma anche esse si aprirono con un discorso e un corteo e si conclusero con un

⁷¹ « Jahrbuch für Volks und Jugendspiele », IX (1900), p. 90.

⁷² « Deutsche Bauzeitung », XXII (1898), pp. 27, 44, 60, 168.

⁷³ *Deutsche Nationalfeste*, cit., p. 169.

hoch all'imperatore e al Reich⁷⁴. Ma il successo fu solo momentaneo, perché il comitato non era riuscito a capire il significato profondo dell'insuccesso della festa di Sedan. Eppure avrebbe potuto imparare dagli stessi scritti di Jahn che non si potevano creare artificiosamente delle feste in funzione dell'impegno programmato di raccogliere l'intero popolo intorno alle autorità costituite. Albert Soboul, parlando della Rivoluzione francese, fa una netta distinzione tra i « culti imposti » e la spontanea concretizzazione in festa dello slancio religioso popolare⁷⁵. È ovvio che una vera spontaneità non si raggiunge mai, perché tutte le feste sono in realtà pianificate, ma l'illusione accuratamente creata della spontaneità infonde loro un significato più profondo.

I ricordi dei tempi remoti dovevano essere parte di questa spontaneità, anche se i festeggiamenti intendevano onorare eventi recenti. Le guerre di liberazione erano un fatto solo di ieri allorché vennero ricordate e celebrate nel 1815, ma si seppe creare un nesso tra queste guerre e le lotte degli antichi germani contro i romani. La Società per le feste nazionali aveva imparato qualcosa della teoria delle feste, si era per lo meno preoccupata del luogo dove tenerle, ma non seppe valutare adeguatamente la forza che stava dietro queste celebrazioni. Bisogna però con tutta franchezza riconoscere che nella creazione di un entusiasmo popolare essa si trovò di fronte un altro ostacolo, che a lungo aveva afflitto il *Sedanstag* e, sotto questo aspetto, anche la celebrazione del 14 luglio in Francia⁷⁶, ed era il fatto che le precedenti feste nazionali erano state dirette contro le istituzioni vigenti, mentre queste erano intese a celebrare la loro continuità.

A tutto ciò bisogna aggiungere che l'Associazione dei

⁷⁴ « Jahrbuch für Volks und Jugendspiele », X (1901), pp. 257-258, 263-269.

⁷⁵ A. Soboul, *Paysans, sansculottes et jacobins*, Paris, 1966, pp. 183-202.

⁷⁶ Anche qui si levarono lamentele sul fatto che non vi era, tranne che nelle danze, alcuna vera partecipazione popolare: « Le petit journal du soir », 15 luglio 1880, s. p.

giochi popolari e giovanili, affine alla Società per le feste nazionali, fu assillata dalla costante opposizione delle organizzazioni ginniche indipendenti, con le quali era in realtà in competizione. La Commissione aveva fatto in effetti ogni sforzo per introdurre tutti gli sports, dal canottaggio al pallone, e aveva creato persino dei corsi di istruzione per gli allenatori. Ma il suo programma ambizioso era riuscito solo ad accrescere l'ira dei ginnasti⁷⁷ che dopo tutto erano i soli e veri discepoli di Jahn, come del resto era ben dimostrato dalle loro manifestazioni. A ogni buon conto la Società per le feste nazionali non organizzò nessuna specifica festa nazionale, sebbene la commissione per i giochi popolari e giovanili continuasse ad adoperarsi a questo scopo sino allo scoppio della prima guerra mondiale.

In una nazione moderna le feste nazionali erano necessarie e noi ci troviamo di fronte a tale considerazione da qualsiasi parte ci rivolgiamo, durante il Secondo Impero tedesco, da quella dei sostenitori delle istituzioni vigenti a quella dei loro oppositori; e quale esempio migliore potremmo trovare a questo proposito del posto che Theodor Herzl assegnò in questo periodo (1895) alle feste, nei progetti da lui avanzati per un nuovo stato ebraico? Nei suoi sogni sul futuro stato egli vedeva feste nazionali animate da straordinari spettacoli e da variopinti cortei, pensava di commissionare inni popolari e credeva che una bandiera ben scelta « potesse trascinare gli uomini dove si vuole, persino nella Terra Promessa »⁷⁸. E in questi sogni egli si vedeva quasi come un drammaturgo; grande era, infatti, il suo interesse per il teatro. Ma eguale fascino aveva su lui il problema di come dirigere e condurre le folle⁷⁹. Herzl non era certo un uomo comune, e, comunque, questi suoi progetti di dare una rappresenta-

⁷⁷ « Jahrbuch für Volks und Jugendspiele », VII (1898), p. 56; *ibidem*, X (1901), p. 281.

⁷⁸ *The Complete Diaries of Theodor Herzl*, a cura di R. Patai, traduz. di H. Zohn, New York, 1960, I, pp. 43, 39, 27.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 67, 33.

zione drammatica dello stato ebraico riflettono una preoccupazione più generale per il problema delle masse e per quello del simbolismo necessario ad incanalarle verso il misticismo nazionale.

Il fatto stesso che, durante il Secondo Impero, non si cessò mai di discutere intorno alle feste e ai monumenti nazionali dimostra che vi erano molte persone a rendersi conto di quanto essi fossero necessari come parte essenziale della nuova politica. Ma oltre a ciò vi era anche la sensazione che una vecchia e vitale tradizione correva il pericolo di essere soffocata, ed essa nasceva dalla constatazione che l'impulso religioso del popolo non si trasmetteva più alle feste nazionali. A questo problema si aggiunse anche la gran pletora di monumenti nazionali che sommerse il paese, per cui la gente cominciò ad annoiarsi di questi simboli dell'autorappresentazione nazionale. Così infatti scriveva nel 1898 una rivista di architettura: « Una gara per un altro monumento all'imperatore Guglielmo I non gioverà certo ad attirare l'attenzione del pubblico »⁸⁰. Il risultato fu che rinacque l'interesse per quei fattori che avrebbero potuto dare successo a luoghi meta di pellegrinaggi nazionali, e questo spiega perché si preferì per un monumento in memoria della Battaglia dei Popoli un progetto che prevedeva una colossale statua di un « possente tedesco » con la spada in pugno, capace di rinverdire la popolarità già goduta dall'*Hermannsdenkmal*⁸¹.

Sempre ci si era preoccupati di trovare un luogo adatto ai pellegrinaggi nazionali, ma solo ora se ne discusse ampiamente, sostenendo che l'efficacia di un monumento nazionale dipendeva dal posto dove era collocato, e che questo doveva sia permettere la perfetta autonomia del monumento stesso, sia offrire un'arena per le feste nazionali⁸². Era opinione molto diffusa che una statua isolata non avesse alcuna efficacia e si accolse quindi con molta convinzione quella tradizione che tendeva a fondere il monu-

⁸⁰ « Deutsche Bauzeitung », XXII (1898), p. 190.

⁸¹ *Ibidem*, p. 114.

⁸² *Ibidem*, p. 64.

mento nazionale con il complesso dei simbolismi che lo circondavano.

Bruno Schmitz nel 1889 presentò, per un monumento nazionale in onore dell'imperatore Guglielmo I, un progetto dove teneva pienamente conto, appunto, dell'inefficienza che avrebbe avuto una statua isolata del sovrano. Il monumento non doveva sorgere sulla cima di un monte storico, come il monumento Kyffhäuser, ma nel centro di Berlino; egli così pose Guglielmo I sul suo cavallo nel bel mezzo di una piazza, circondata da colonnati molto simili a quelli che Bernini aveva costruito per San Pietro, e, sullo sfondo della statua, mise un arco di trionfo, che ricorda l'arco costruito da Gilly⁸³. Anche se questo progetto non fu mai realizzato, esso però dimostrava un gusto per il monumentale e un senso dello spazio che avrebbero reso il suo autore molto influente come costruttore di altri monumenti nazionali.

Il tanto necessario « spazio sacro » intorno alla statua offriva una cornice alle riunioni di massa e le masse stesse non chiedevano altro che di approfittarne, perché durante il Secondo Impero la mistica nazionale non aveva perso il suo potere di attrazione, anche se ora si profilavano nuovi problemi. Già abbiamo notato quanto la Società per le feste nazionali si preoccupasse per le divisioni politiche e sociali tra la popolazione. Molti lavoratori, inoltre, dopo gli anni '80, quando la socialdemocrazia acquistò forza, continuarono ad andare per la loro strada, sebbene anche loro celebrassero feste per simboleggiare loro particolari obiettivi. I socialdemocratici fondarono cori maschili e associazioni ginniche, sfruttando per i loro scopi le tradizioni delle associazioni nazionaliste⁸⁴. Allo scoppio della prima guerra mondiale gli elementi culturali del movimento dei lavoratori avevano influenzato anche lo svolgimento delle feste nazionali.

Il Secondo Impero aveva insomma sollevato il proble-

⁸³ « Deutsche Bauzeitung », II (1889), p. 515.

⁸⁴ Vedi pp. 231 ss.

ma di come continuare a mantenere in vita il culto nazionale in un'età di conservatorismo politico e religioso e la sua esperienza confermò la validità delle idee avanzate dai creatori del culto stesso. Le menti e i cuori degli uomini dovevano essere rinnovati da nuove feste che fossero espressione della rinascita nazionale. Durante l'età imperiale si continuò a discutere sulla natura delle feste pubbliche, non tanto come strumento di disciplina o di ristrutturazione sociale, ma come mezzi per infondere un nuovo spirito religioso alle celebrazioni nazionali.

Le feste pubbliche: il teatro e i movimenti di massa

I

In Germania il trionfo dei valori della classe media era un fatto compiuto già prima del raggiungimento dell'unità nazionale: virtù come la virilità, la dedizione al dovere, alla disciplina e al duro lavoro furono esaltate da uomini come Jahn così come da tutta la letteratura celebrativa delle classi medie. Durante il secolo XIX gli ideali nazionali e quelli borghesi si erano alleati e nelle associazioni patriottiche, nei cori maschili e nelle società di tiro erano affluiti appunto i ceti medi. Naturalmente non c'erano soltanto loro, perché anche i lavoratori vi furono trascinati e si unirono ad essi nella grande corrente che portava all'unità nazionale. Ma nel complesso, specie durante il Secondo Impero, si assistette a un generale imborghesimento della Germania in cui i tipici valori borghesi, quali l'amore per la stabilità, per l'ordine e per l'introspezione, tendevano a trasformarsi in *Gemütlichkeit* e amore per il fasto.

Eppure, se si voleva liberare il culto nazionale dal peso dell'ortodossia ufficiale e dall'atmosfera di soffocamento era necessario fondere la sua tradizione con quella dei prevalenti ideali e utopie borghesi. Occorreva ridestare l'anelito al mito e ai simboli: troppo estranea era alla mentalità ristretta di Bodelschwing qualsiasi visione utopistica e troppo indistintamente essa era percepita anche dagli aristocratici e dai grossi uomini d'affari membri della Società per le feste nazionali. Il personaggio centrale del risveglio di un nazionalismo di tipo emotivo e religioso, che trovava espressione nel mito, nei simboli e nelle feste, fu Richard Wagner. Sebbene, in questo senso, egli

abbia continuato l'opera di Arndt, riuscendo a conquistare le menti e i cuori degli uomini, la sua attività fu più strettamente legata all'amore borghese per la stabilità e alle aspirazioni utopistiche della borghesia. L'utopia borghese di un mondo sano, felice e ordinato perse ogni contatto con la realtà concreta durante gli ultimi decenni del secolo, in anni, cioè, in cui debole era la spinta a dare concreta realizzazione al sogno contro l'esistente e confortevole ordine di cose. I romanzi che questi ceti lessero a milioni di copie prospettavano il sogno sentimentale di un mondo virtuoso, ma nello stesso tempo mettevano in guardia contro ogni sconvolgimento dell'ordine politico e sociale¹. I tentativi di rinnovare la mistica nazionale avvennero in questo contesto e lo slancio del primo nazionalismo contro il sistema costituito perse ogni punta aggressiva e naturalmente furono messi in un canto anche gli ideali rivoluzionari di Hambach.

Richard Wagner non rimase una figura isolata, anzi egli stesso cercò di creare un ristretto circolo di amici e di seguaci, dominato, dopo la sua morte, dalla sua seconda moglie Cosima e successivamente dalla nuora, Winifred. Oltre a ciò le sue idee esercitarono una attrattiva anche più vasta perché non si limitavano alla teoria, ma si traducevano nella pratica; furono questi i motivi per cui il teatro di Bayreuth divenne una vera e propria meta di pellegrinaggi. Le idee e la musica di Wagner evolvettero e mutarono nel corso della vita del maestro, ma, in questo studio, noi ci limiteremo ad esaminare il suo tentativo di rinnovare la mistica nazionale, durante il Secondo Reich, creando una tradizione wagneriana destinata ad avere largo successo e a prolungarsi sino alla fine della seconda guerra mondiale.

Dopo aver abbandonato le barricate di Dresda del 1848, Wagner si dedicò a mantenere vivo quello spirito nazionale dal quale in sostanza quella rivoluzione aveva

¹ G. L. Mosse, *Marlitt, Ganghofer, May: the Popular Novelists of the Second Reich*, cit.

tratto l'ispirazione. Lo tormentava il problema del reciproco isolamento degli uomini nella società moderna e per risolverlo giunse ad abbracciare idee non dissimili da quelle di Friedrich Theodor Vischer, anche lui un rivoluzionario del 1848. L'arte e la sua estetica potevano servire a riavvicinare tra loro gli uomini e a portare alla luce un mondo più vero, animato da propositi più nobili. Ma in Wagner, a differenza di Vischer, questo mondo assume l'aspetto di un mondo primordiale, ostile all'arte e alla cultura borghesi, così come si erano venute evolvendo sin dal Rinascimento. Era un mondo fondato sul *mythos*, o sull'eterna verità germanica, inesauribile ispiratrice per l'artista tedesco². Col termine *mythos* si esprime l'idea secondo cui l'immagine del mondo deve essere colta intuitivamente, e questa intuizione è intesa come uno sforzo dell'anima a elevarsi, attraverso ricordi ancestrali, al di sopra del mondo presente verso un'unità più alta: il *mythos* trova perciò espressione nel simbolismo e nell'arte; il movimento romantico aveva cercato di riscoprire le memorie degli avi nelle ballate, nelle fiabe e nelle leggende³. Gli ideali della bellezza costituivano una parte essenziale del *mythos*, sia che questo termine fosse ricollegato con la Grecia antica, oppure con il passato germanico, o con l'una e l'altro insieme.

Abbiamo visto come i principi dell'estetica fossero diventati determinanti per il nuovo stile politico grazie alla loro funzione unificatrice del culto nazionale. Wagner era d'accordo su tale funzione dell'arte, ma volle che il suo *mythos* rispecchiasse quello del *Volk* germanico. Hans Mayer ha detto giustamente che l'*Anello dei Nibelunghi* mirava a portare il *mythos* al popolo. Wagner credeva che nell'intimo dei tedeschi ci fossero alcune caratteristiche fondamentali che non avevano subito cambiamenti nel

² Richard Wagner, citato in L. von Schröder, *Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth*, München, 1911, pp. 102-103.

³ G. L. Mosse, *The Culture of Western Europe: The Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chicago, 1961, pp. 21 ss.

tempo, sì che le antiche saghe erano in effetti espressione anche di esigenze e aspirazioni del presente⁴.

Non si può certo dire che Wagner avesse espresso un'idea originale, perché il mito dell'immutabile *Volk* risale ai tempi remoti della storia tedesca. Esso è in realtà una componente fondamentale del nazionalismo germanico, e Hitler così doveva esprimere questo concetto: « Le categorie sociali svaniscono, le classi mutano, il destino dell'uomo evolve, ma qualcosa resta e deve restare: il *Volk* sostanziato di carne e di sangue »⁵; questa realtà della vita fu fatta rivivere ridando vigore alle memorie storiche.

Questa concezione era alla base del simbolismo nazionale molto tempo prima che Wagner scrivesse che si doveva dimettere l'idea dell'uomo come prodotto del mutamento storico e che si dovevano ridestare le memorie del popolo nella loro sostanza e forza originali⁶. Come abbiamo visto persino le feste che intendevano celebrare eventi recenti, come quelle che ebbero luogo nel 1815, solo un anno dopo la Battaglia dei Popoli, agivano attraverso simboli che facevano rivivere un antico patrimonio germanico: la fiamma sacra, la quercia e il cosiddetto costume germanico. I nazisti in realtà non fecero che prolungare questa tradizione. Se si scorrono i drammi storici scritti durante il Terzo Reich ci si accorge che essi hanno sempre cercato di istituire un confronto con il presente e di valorizzare la storia esaltandone l'elemento eroico⁷; il presente si incarnava nel mito e si riteneva che il pubblico del Terzo Reich volesse vedere « non nuovi argomenti, non nuovi caratteri, ma quelli vecchi resi familiari da una continua rigenerazione dell'animo umano »⁸.

L'idea di Wagner di portare il *mythos* al *Volk* era

⁴ Richard Wagner in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, a cura di H. Mayer, Hamburg, 1959, p. 142.

⁵ Citato in Kl. Vondung, *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und Politische Religion des Nationalsozialismus*, Göttingen, 1971, p. 173.

⁶ « Bayreuther Blätter », V (1882), p. 8.

⁷ J. Petersen, *Geschichtsdrama und nationaler Mythos*, Stuttgart, 1940, pp. 49, 50.

⁸ *Ibidem*, p. 49.

già vecchia quando egli la scoprì. La libertà era un tema importante di questo *mythos*, così come lo era stata durante la lotta per la liberazione nazionale. I *Nibelunghi* di Wagner, sin dal momento in cui egli li concepì nel 1848, esaltavano la libertà del popolo contro l'oppressione feudale⁹. Questo tema era già presente in Jahn, quando raccomandava la commemorazione della battaglia di Merseburg, combattuta dai contadini insorti contro i principi e i vescovi¹⁰, e faceva perciò veramente parte integrante del culto nazionale. Alla base dell'evoluzione della coscienza nazionale era proprio questo tipo di democrazia. Come abbiamo già notato, quello che contava era il popolo nel suo complesso, il popolo che venera se stesso in quanto *Volk*, e si pensava che compito del nazionalismo fosse non solo quello di liberare la nazione, ma anche di rendere libera la coscienza di ogni singolo individuo, mettendolo così in grado di riscoprire la sua appartenenza al *Volk* e di acquistare capacità veramente creatrici.

A questo punto è logico stabilire un rapporto tra Wagner e la tradizione della liturgia nazionale. Quando Hans Mayer parla di Lohengrin come del nero cavaliere che galoppa tra la morte e il diavolo, ritroviamo un'immagine che aveva avuto un ampio posto nella letteratura nazionale sin da quando Albrecht Dürer rappresentò questo tema nella sua famosa xilografia. Il cavaliere divenne il simbolo della purezza tedesca contro le tentazioni del mondo demoniaco, della volontà tedesca di vivere oltre la storia¹¹. L'arte, si legge nell'ufficiale « Bayreuther Blaetter » (riecheggiante ancora una volta Vischer), deve evitare il fatto meramente accidentale dell'individualismo e sempre, invece, esaltare l'eterno e l'immutabile. Inoltre il concetto dell'uomo così come è determinato dal processo

⁹ Richard Wagner in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, cit., p. 143.

¹⁰ Vedi p. 117.

¹¹ Richard Wagner in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, cit., p. 161; G. L. Mosse, *The Crisis of German Ideology*, New York, 1964; trad. it. *Le origini culturali del Terzo Reich*, Milano, 1968, pp. 305-09.

storico non deve finire con l'esaurire il significato di umanità. L'uomo è, in tutto e per tutto, una creatura morale e il mondo deve essere regolato dallo spirito eterno della moralità¹².

Questa moralità si legava ai miti germanici, ma nell'ultimo periodo dell'attività di Wagner essa acquistò il valore anche di imperativo religioso, ed è a questo punto che la componente borghese irruppe in quella germanica. Quando, nel 1884, il portavoce e discepolo di Wagner Hans von Wolzoven affermò che la religione e l'arte sono le uniche due forze ideali capaci di dare un vero significato alla vita, egli non si riferiva più soltanto all'antica religione germanica¹³. Nei *Nibelunghi* di Wagner la libera coscienza morale dell'uomo è guidata dagli dei, ma non mancano anche in quest'opera i temi cristiani del peccato e del pentimento. *Lohengrin* (1850) e *Parsifal* (1882) si impernano sulla leggenda del San Graal, il calice contenente gocce del sangue di Cristo. Il « sangue santo » di Cristo costituisce una parte importante del mito della Pasqua, e per comprenderne l'importanza simbolica basta pensare alle statue di Cristo sulla croce, dove tanta preminenza ha la rappresentazione del sangue stillante dalle ferite. Ma il sangue ha una parte importante anche negli usi e nella medicina popolari; esso era usato a scopo terapeutico e dai tempi antichi sino all'Ottocento gli si attribuivano virtù magiche. Hermann L. Strack ha raccolto in molte regioni della Germania testimonianze, che giungono sino al 1892, di uomini e donne che usavano il sangue per curare le malattie o per tener lontano il diavolo¹⁴. Nel culto del sangue si mescolavano insomma elementi cristiani e pagani, proprio come per Wagner i custodi del sangue di Cristo erano dei cavalieri germanici. Il poeta nazista Gerhard Schumann si mantenne fedele a questa ormai consacrata

¹² « Bayreuther Blätter », IV (1881), p. 10.

¹³ « Bayreuther Blätter », VII (1884), p. 123.

¹⁴ H. L. Strack, *Das Blut; Glauben und Aberglauben der Menschheit*, Leipzig, 1911. Per la posteriore storia letteraria del Santo Graal vedi J. Hermand, *Von Mainz nach Weimar, Stuttgart*, 1969, pp. 269-298.

tradizione quando, in uno dei suoi poemi, definì il sangue il nostro « più sacro patrimonio » e invocava Dio di non permetterne la contaminazione. Il poema si conclude con un corale tratto dall'*Eine Feste Burg* di Lutero. Mitologia pagana e cristianesimo si fondevano per definire quella che era il patrimonio eterno della nazione tedesca, la purezza del suo sangue¹⁵. Wagner utilizzò il simbolismo del sangue seguendo appunto questa linea; ma, con maggiore ortodossia, nel *Lohengrin* e nel *Parsifal* lo collegò con l'idea del peccato, del pentimento e della salvezza, tramutando anch'essi in simboli della forza e della moralità tedesche. Fu su questo punto che molti nazisti, compreso Hitler, dissentirono da lui, perché secondo loro questo cristianesimo era una moralità da schiavi. Ma per Wagner, esso, oltre ad avere un significato sentimentale, conteneva anche i tradizionali precetti cristiani, tra i quali erano compresi anche quelli tipici della morale borghese: in sostanza si può dire che Wagner non portò il *mythos* al *Volk*, ma alla borghesia. Da sempre gli ideali del culto nazionale si erano alleati con la morale delle classi medie, perché ambedue concordavano nel credere nella onestà, nelle virtù dell'uomo, e nella austerità dei costumi e ambedue condannavano quelli che Jahn chiamava i « peccati della gioventù »; persino il modo con cui *Lohengrin* e *Parsifal* accoglievano i principi cristiani e alcuni elementi della liturgia, non li poneva fuori della tradizione nazionalista, come già abbiamo avuto occasione di notare. Vi è però una differenza importante tra Wagner e la tradizione del culto nazionale.

Wagner credeva che il cristianesimo dovesse sostituirsi alle tradizioni pagane, che il San Graal dovesse acquistare un'importanza anche maggiore della sacra fiamma. *Lohengrin* è ambientato nel medioevo (l'« età della fede ») e, a differenza dei *Nibelunghi*, non è un'opera in cui si affollino antichi dei, fuochi sacri e costumi germanici. La moralità borghese e il cristianesimo erano in questo modo

¹⁵ Kl. Vondung, *Magie und Manipulation*, cit., p. 174.

fusi, finalizzati ambedue verso il culto nazionale; il *mythos* era fatto cristiano e aveva perso ogni aggressività rivoluzionaria. Secondo Wagner portare il *mythos* al popolo significava far convivere in modo rispettabile e accettabile in una medesima persona il cristiano e il tedesco; egli insomma voleva rendere facile accogliere la religione germanica, proprio come i gesuiti un tempo avevano reso facile accogliere il cristianesimo. Fu questa la ragione per cui egli accentuò nella sua opera gli aspetti utopistici e teatrali. Le opere d'arte più alte saranno accettate con piacere, scrisse, se prima la realtà sarà dissolta nel sogno, e sarà questo che permetterà agli uomini di penetrare nella serietà della vita, e ad essi riapparirà, chiara e ricca di significato, la perenne visione racchiusa nelle sacre rivelazioni *volkisch*. Leopold von Schröder, profondo conoscitore dell'India e molto vicino al circolo di Bayreuth dopo la morte di Wagner, ha così brevemente spiegato questo mito: « Per la prima volta dalla loro dispersione i popoli ariani possono di nuovo riunirsi in un posto prestabilito (cioè Bayreuth)... per essere testimoni dei loro misteri primordiali »¹⁶. Il pubblico poteva godere del *mythos* di Wagner come di una specie di utopia, senza in realtà dover temere alcun vero mutamento. Ma per Wagner il *mythos* e il mondo dei sogni erano solo gli strumenti con i quali l'uomo avrebbe creato il proprio mondo morale.

Precedentemente l'autocoscienza nazionale non aveva avuto bisogno di questo tramite per accostarsi ai suoi simboli, ai suoi miti e alle sue feste. Indubbiamente l'elemento sogno era presente anche allora, ma fu Wagner, ancora una volta, a rappresentare il consapevole tentativo di ridar vita al culto nazionale, dopo il raggiungimento dell'unità nazionale, in una società borghese soddisfatta di sé, e ad avere successo là dove organizzazioni come la Società per le feste nazionali avevano fallito. L'opera di Wagner esaltava gli antichi miti, li fondeva con il cristianesimo e la

¹⁶ « Bayreuther Blätter », VII (1884), p. 124; von Schröder è citato in W. Schuler, *Der Bayreuther Kreis von seiner Entstehung bis zum Ausgang der Wilhelminischen Ära*, Münster, 1971, p. 219.

morale borghese, e, in aggiunta a ciò, evitava la astrazione, dando vita a concrete opere d'arte. « Vedere, veramente vedere, è questa la qualità che manca a tanta gente. Avete occhi? Avete occhi? È questo che mi piacerebbe domandare al mondo che eternamente parla e ascolta. Chi è capace di vedere veramente, sa anche quale è il suo posto (nel mondo) »¹⁷: Wagner intendeva parlare qui di una vera rigenerazione che non sarebbe dovuta avvenire semplicemente attraverso l'« occhio interiore », ma rendendo visibile l'invisibile e in maniera assolutamente concreta, con opere d'arte che si rivolgessero direttamente ai sensi, e cioè, secondo le sue parole, convincendo gli uomini della verità con i fatti e con l'esempio.

A questi « fatti », cioè alle sue opere, Wagner dedicava una cura particolare, e la sua attenzione per la loro messa in scena era pari a quella di coloro che si stavano adoperando per far rivivere i monumenti nazionali e i loro spazi sacri. Anche lo « spazio sacro » di Wagner era totale, era il risultato di una reciproca integrazione tra l'allestimento scenico e la sala del teatro dove la rappresentazione doveva aver luogo. Wagner definì l'esecuzione delle sue opere *festival* e il teatro dell'opera di Bayreuth si chiamò *festival hall*, non solo perché gli spettacoli avvenivano in determinati mesi dell'anno, ma perché si dava loro un significato più profondo, intimamente collegato con la tradizione delle feste nazionali: perché le sue opere si trasformassero in veri e propri riti la rappresentazione doveva avvenire in un'atmosfera completamente distaccata dagli affanni della vita quotidiana e in uno scenario culturale straordinario. Fu proprio per questo che alla fine Bayreuth divenne una meta di pellegrinaggi nazionali.

Il progetto della prima *festival hall*, che doveva sorgere a Monaco, fu opera dell'architetto Gottfried Semper; molti suoi elementi furono poi ripresi nell'edificio alla fine costruito a Bayreuth. Il teatro riscosse l'approvazione del « Bayreuther Blätter », che lo definì una « costruzione idea-

¹⁷ « Bayreuther Blätter », VII (1884), p. 108.

listica » e continuatore della tradizione classica e monumentale. L'edificio, continuava il giornale, simboleggiava una « nobile quiete », proprio la qualità esaltata da Winkelmann, oltre un secolo prima¹⁸. L'orchestra era celata allo sguardo per rendere più intensa l'atmosfera romantica e sognante della rappresentazione, poiché le scene delle opere di Wagner risuonavano del mormorio delle foreste, o scintillavano del fuoco sacro che avvolge Brunilde, o della luce misteriosa che circonda il San Graal. Ci è ormai familiare questa combinazione di forme classiche e monumentali con un allestimento scenico e una simbologia romantici, perché era stata realizzata per più di un secolo prima della costruzione del teatro di Wagner a Bayreuth.

Il recentissimo risveglio del sentimento nazionale, benché avvenuto in un contesto tradizionale, mutò però qualcosa nel carattere del mito e nel carattere della festa stessa; il popolo infatti non vi partecipava direttamente, ma accoglieva un sogno presentatogli da altri, che doveva far suo con il suo occhio interiore, e la sua vera partecipazione era limitata a quello che uno degli allievi di Wagner definì un prevalente « stato d'animo festoso e riverente »¹⁹, proprio lo stato d'animo desiderato da Wagner perché spettatori e attori si sentissero spinti a costituire un'unità adorante.

L'attivismo degli studenti di Wartburg, quello dei ginnasti e persino quello dei cori maschili stava scomparendo; in realtà il rito creato da Wagner era un rito cattolico più che la trasposizione della liturgia protestante nel culto nazionale. Feste come queste offrivano uno spettacolo e suscitavano uno stato d'animo euforico, ma non creavano un attivismo tale da contribuire a produrre un mutamento politico; il mutamento era stato ormai trasferito su un piano puramente morale; la spinta effettiva verso l'azione, che aveva mosso le feste nazionali prima dell'unità, era ormai scomparsa.

¹⁸ « Bayreuther Blätter », VIII (1885), pp. 148, 149.

¹⁹ « Bayreuther Blätter », IX (1886), p. 59.

Wagner rese accettabile la tradizione precedente a coloro che volevano conservare intatto lo *status quo*, ma che anelavano ancora a una religione nazionale. Grazie alla sua capacità di comprendere la natura delle feste nazionali e grazie al suo talento artistico, egli riuscì a dare vita a un centro meta di pellegrinaggi, uno dei tramiti attraverso i quali il culto nazionale si trasmise alla nuova epoca, più conservatrice della precedente.

Cosima Wagner, moglie del compositore, durante i venticinque anni circa successivi alla morte del marito, si dedicò ad ampliare gli aspetti culturali di Bayreuth. A suo parere i tedeschi erano un popolo superiore anche a quello greco, perché ponevano la contemplazione della bellezza al servizio della vita stessa. Non c'è da meravigliarsi che ogni manifestazione di fervore religioso, compreso il buddismo, la trovasse piena di simpatia²⁰, dato che nel suo amore per le cause patriottiche di destra aveva una funzione predominante l'elemento religioso. Secondo lei, e secondo Wagner, germanesimo e cristianesimo erano esclusive prerogative dei tedeschi. Fin troppo noti sono il razzismo e l'antisemitismo dei Wagner; e poiché il rilievo da essi dato al problema della salvezza rendeva necessario ammettere l'esistenza del diavolo, questo fu facilmente identificato con gli ebrei. Il razzismo di Cosima era precedente al tempo in cui Houston Stewart Chamberlain divenne suo genero, ma di lui essa abbracciò con entusiasmo le idee sull'inevitabilità di una guerra tra le razze.

Il « culto per Wagner », nella forma con cui ebbe inizio sin dal momento della sua morte, era stato fondato dal maestro stesso, ma l'idea che per conservare il *Volk* fosse necessaria un'aristocrazia razziale fu accolta grazie all'influenza di Chamberlain²¹, e fu la famiglia di Wagner che, molti anni dopo, persuase Hitler a esentare dal servizio militare i discendenti dei cittadini ariani che avevano

²⁰ *Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888-1908*, cit., pp. 187, 312.

²¹ *Ibidem*, p. 362.

maggiormente contribuito alla cultura tedesca. La teoria di Francis Galton (1822-1911) che dai migliori padri nascono figli migliori fu accettata ed incoraggiata perché si adattava perfettamente alle teorie sulle perenni virtù attribuite alla razza.

Wagner aveva anche venerato gli eroi delle sue opere: per lui Sigfrido, Parsifal e Lohengrin erano i simboli della virtù; ma per il circolo di Bayreuth tutto quello che veniva rappresentato sul palcoscenico si trasformava in realtà: si formò così un culto « della personalità », prima per il maestro stesso, poi per Cosima e infine per Winifred Wagner, nuora di Cosima. La corrispondenza tra Houston Stewart Chamberlain e Cosima, con il suo tono di eccessiva riverenza usato dal genero verso di lei, testimonia chiaramente questo culto in cui non avevano un ruolo importante le doti di vigore e bellezza virili, e l'eroe era invece innalzato a simbolo di un certo atteggiamento morale. L'originario attivismo di Wagner si era trasformato in una religiosità di tipo sentimentale, accentuata poi dalla stessa Cosima: è tipico che una delle critiche da essa fatta al libro di Chamberlain su *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts* (1899) si appuntasse sulla sua sottovalutazione della potenza della preghiera cristiana²².

Non è necessario portare ulteriori prove dell'influenza che il circolo di Bayreuth e le opere di Wagner ebbero sulla formazione intellettuale di Hitler: il circolo dei Wagner, che per tante persone di destra rappresentò il modello di come andava vissuta una vita veramente tedesca²³, gli incuteva rispetto, ma egli era anche conquistato

²² *Ibidem*, p. 564; vedi anche G. L. Mosse, introduzione a H. S. Chamberlain, *Foundations of the Nineteenth Century*, New York, 1968, pp. V-LXIII. Cosima disapprovava anche l'atteggiamento di Chamberlain verso il cristianesimo, atteggiamento di rifiuto dell'ortodossia protestante della moglie di Wagner. Inoltre il circolo di Bayreuth si irritò perché egli nel suo libro aveva ommesso ogni riferimento a Wagner. W. Schuler, *Der Bayreuther Kreis*, cit., pp. 121 ss.

²³ Vedi *Hitler's Secret Conversations 1941-1944*, New York, 1953; trad. it. A. Hitler, *Conversazioni segrete (5 luglio 1941 - 30 novembre 1944)*, Napoli, 1954, pp. 237-58.

da come Wagner aveva ideato le sue feste, da come aveva rappresentato l'« anima ariana » sul palcoscenico e con la sua musica. Perciò, pur essendo portato a dare un minore valore a questo mezzo di espressione drammatica che non a quelle feste che permettevano la partecipazione attiva del popolo, egli mantenne viva la tradizione wagneriana.

L'aspirazione verso un nuovo genere di teatro, che avrebbe dovuto spezzare i ristretti limiti dei vecchi spettacoli e avrebbe dovuto coinvolgere in una festa mistica tutti i presenti, si incarnò in Wagner, la cui influenza non rimase confinata alla Germania: da lui ispirato il poeta Gabriele D'Annunzio sognò un nuovo teatro dove egli immaginava, riunite sotto le stelle, immense e unanimi folle; in questa atmosfera l'arte del poeta, con la misteriosa potenza del ritmo, avrebbe suscitato in quelle « anime inconsciamente rozze » un'emozione altrettanto profonda quanto quella avvertita dal prigioniero nel momento in cui viene liberato dalle sue catene. È una visione simile a quella che ebbe Goethe di fronte all'arena di Verona, ma che ora D'Annunzio innalzava in una sfera di misteriose risposdenze tra l'artista e il popolo²⁴. La visione dannunziana del nuovo teatro si legava intimamente con quelle forme politico-liturgiche, di cui, più tardi, egli si avvalse durante i sedici mesi in cui resse la città di Fiume (1919-1920). Mussolini, per parte sua, per i riti e le cerimonie politiche, si rifecce in gran parte proprio allo stile di governo di D'Annunzio in questa città. Come in Germania, così anche in Italia tali aspirazioni per un nuovo tipo di teatro si trasmisero alla liturgia politica, ma non trassero ispirazione solo da Bayreuth.

Contemporaneamente al culto di Bayreuth, eppure indipendentemente da esso, erano sorte infatti nuove forme teatrali, che ebbero grande importanza per l'evoluzione della liturgia nazionale. L'idea di quello che poi prese il

²⁴ Gabriele D'Annunzio, *Il Fuoco*, Milano, 1920, pp. 178-79. Su D'Annunzio e la nuova politica, vedi G. L. Mosse, *The Poet and the Exercise of Political Power: Gabriele D'Annunzio*, in «Yearbook of Comparative and General Literature», XXII, 1973, pp. 32-41.

nome di « teatro del futuro » aveva occupato già le menti di quei pochi che giudicavano le tradizionali forme teatrali ormai sorpassate e troppo soffocanti. Spinto da questa convinzione, lo scrittore svizzero Gottfried Keller, traendo ispirazione da un'esecuzione all'aperto del *Guglielmo Tell* durante l'« anno schilleriano » del 1859, aveva proposto di costituire una comunità teatrale all'aperto che riunisse esecuzioni di cori maschili e di drammi *Volk*. Keller pensava che un teatro di questo tipo avrebbe potuto svolgere una parte significativa nella mitologia *völkisch* e diede alla sua proposta il nome di « Pietra del mito » (*Am Mythenstein*). Contemporaneamente a lui l'attore Eduard Devrient sostenne che il dramma della Passione, rappresentato ogni dieci anni nel villaggio di Oberammergau, costituiva un esempio eccellente per un teatro nazionale²⁵, perché non era un dramma diretto o ideato dall'alto, ma un vero dramma del popolo, collegato con le antiche tradizioni locali. Dal 1850 in poi, e specialmente negli anni '60, molti sostennero che i teatri all'aperto, nel semplice scenario della natura, sarebbero risultati molto utili per ridare vita a questa forma di spettacolo, perché i drammi sarebbero riusciti a coinvolgere grandi masse popolari nelle rappresentazioni di genere germanico ed eroico, affidando alcune parti ad attori dilettanti. Durante il Secondo Impero il « teatro del futuro » fu oggetto di un ampio dibattito, e si giunse alla conclusione che questo tipo di teatro si sarebbe prestato meglio delle feste ufficiali a soddisfare il bisogno di culto del vero patriottismo. Ernst Wachler, pioniere delle nuove forme, nel 1903 specificò che il « teatro del futuro » sarebbe stato capace di attrarre anche il più profondo patriottismo del movimento giovanile tedesco. Questi uomini volevano abolire il convenzionale palcoscenico e trasformare il pubblico da spettatore in partecipante.

²⁵ J. Petersen, *Geschichtsdrama und nationaler Mythos*, cit., pp. 39, 41. Petersen pensava che un teatro come questo facesse parte integrante dell'aspirazione a un « Terzo Reich »: J. Petersen, *Die Sehnsucht nach der Dritten Reich*, Stuttgart, 1934, p. 57. Petersen era un nazionalsozialista, professore di letteratura e filologia tedesche.

Wachler citò anche Gilly, Schinkel e Semper, che a suo giudizio avevano cercato di ridurre la distanza tra gli attori e il pubblico, facendo avanzare il palcoscenico verso la platea²⁶. In questi classicisti predominava ancora un interesse per gli aspetti culturali. Wachler trovò nel teatro classico di Orange, in Provenza, ancora esistente, un altro esempio di cosa si sarebbe potuto fare negli allestimenti scenici: l'orchestra era posta a un livello inferiore del palcoscenico, in modo da accentuare l'effetto visivo della rappresentazione e inoltre le dimensioni colossali del teatro, che poteva contenere sino a 10.000 persone²⁷, davano un senso di solennità.

Eguale importanza assumeva il fatto che un teatro di questo genere era privo di elementi decorativi, poiché l'interno del palcoscenico permetteva solo uno scenario semplice, sì che era la semplicità ad avere qui la massima importanza, così come abbiamo visto averla nella costruzione dei monumenti nazionali. Non solo il teatro dell'antichità, ma anche il teatro elisabettiano influenzò questi architetti riformatori; nell'età romantica Schlegel si era già compiaciuto per tale semplicità, ritenendo che essa avesse una particolare capacità di attrarre il popolo. Essa permetteva rapidi mutamenti di scena, evitando di dover spostare pesanti scenari, che perciò erano per lo più fissi costituendo una parte integrante dell'edificio²⁸. Caratteristiche di questo tipo erano importanti quando sul palcoscenico dovevano stare molti attori e quando i drammi assunsero l'aspetto di *tableaux vivants*.

Wachler non volle attori dilettanti nelle sue rappresentazioni perché pensava che una dizione educata fosse essenziale per un auditorio così vasto. I drammi rappresentati nel suo « teatro montano », nello Harz, il primo del genere e inaugurato nel 1907, erano un miscuglio di

²⁶ E. Wachler, *Das Deutsche Theater der Zukunft*, in *IDUNA, Taschenbuch auf 1903*, Berlin, 1903, p. 173.

²⁷ *Ibidem*, p. 175.

²⁸ *Ibidem*, p. 173; J. Petersen, *Geschichtsdrama und nationaler Mythos*, cit., p. 29.

temi germanici e classici, compreso Shakespeare²⁹. Anche se il suo teatro era all'aperto, Wachler dava però importanza all'allestimento scenico, intorno al quale, come abbiamo visto, si era a quel tempo acceso un vasto dibattito. Wachler credeva che i monumenti Kyffhäuser o Niederwald, proprio come il castello di Wartburg, si sarebbero prestati ottimamente per ambientarvi un teatro culturale all'aperto³⁰. Erano proprio gli anni in cui la Società per le feste nazionali aveva messo gli occhi sullo « spazio sacro » intorno al *Niederwalddenkmal* per la *mise-en-scène* del suo fallito tentativo di dare vita a un rito nazionale. All'inizio del Novecento furono creati molti teatri all'aperto e a questo proposito merita parlare dell'« opera nella foresta » (*Waldoper*) di Zoppot nella Prussia orientale, perché impressionò i nazisti e forse li spinse a tentare un genere di teatro culturale. Il *Waldoper*, fondato nel 1909, cominciò a specializzarsi nella produzione delle opere di Wagner, poco dopo la guerra, e si autodefinì la « Bayreuth del nord ». In esso era dato gran risalto all'azione delle masse sul palcoscenico e le opere venivano eseguite davanti a folle che sembra abbiano raggiunto, in alcune rappresentazioni, una media di circa 10.000 spettatori. Al principio non si fece uso di scenari, ma alla fine l'allestimento scenico, immerso nello scenario naturale, prese un carattere più convenzionale. Secondo Alfred Rosenberg l'« opera nella foresta » di Zoppot aveva trasformato lo spettacolo all'aperto in un rito sacro e la famosa cantante Lotte Lehmann esclamò che « nella cattedrale della foresta germanica la musica si trasforma in un servizio divino »³¹. Arte, natura e *Volks* erano le componenti essenziali della maggior parte dei teatri all'aperto, ma a Zoppot si fondevano con la mistica wagneriana grazie all'abilità

²⁹ Su Wachler vedi G. L. Mosse, *The Crisis of German Ideology*, trad. it. cit., p. 118-20.

³⁰ E. Wachler, *Das Deutsche Theater der Zukunft*, cit., p. 172.

³¹ Fr. A. Meyer, *Die Zoppoter Waldoper, ein neuer Weg des Festspielgedankes*, Berlin, 1934, pp. 61, 12, 13, 16 ss.

di Hermann Merz, colui che lo dicesse per lungo tempo e che fu anche uno dei primi nationalsocialisti.

Non sempre i teatri all'aperto erano ambientati nel paesaggio tedesco, ma a volte si utilizzò anche qualche piazza di cittadine medievali e palcoscenici mobili. In queste occasioni parte della popolazione stessa partecipava alla rappresentazione del dramma³².

Anche i teatri al coperto si ispirarono agli stessi principi: il *Reformbühne* (teatro della riforma) di Monaco (1889) operava in un ambiente spoglio, senza scenari mobili e con il palcoscenico spinto verso la platea³³. Il « teatro del popolo » di Worms (1890) era molto simile a questo: l'impressione di semplicità non rimaneva limitata al palcoscenico, ma esaltava il senso di raccoglimento dell'intero edificio³⁴. L'intento di queste riforme era chiaro: il teatro doveva guidare gli uomini a entrare nella realtà del sogno e dell'illusione e questi sogni dovevano essere ricchi di significato nazionale. In più, gli attori e il pubblico dovevano costituire un'unità, e l'azione che si svolgeva sul palcoscenico doveva essere tale da favorire il culto nazionale, a volte strettamente collegato con quelle concezioni che Wagner voleva realizzare a Bayreuth³⁵.

La partecipazione agli spettacoli di attori non professionisti fu facilitata dall'evoluzione del « dramma popolare », un aggettivo, quest'ultimo, che in questo caso era usato nel suo significato originario, e cioè di appartenente al *Volk*, alla comunità³⁶. Questo tipo di dramma traeva origine da rappresentazioni del genere di quella allestita per il giorno della Passione a Oberammergau, i cui attori erano gli abitanti stessi del villaggio, ma fu ripreso ed esteso dal Movimento giovanile tedesco, in gran parte

³² J. Petersen, *Geschichtsdrama und nationaler Mythos*, cit., pp. 41-43.

³³ E. Wachler, *Das Deutsche Theater der Zukunft*, cit., p. 174.

³⁴ « Deutsche Bauzeitung », XXIV (1890), p. 84.

³⁵ Wachler per esempio, approvava il teatro di Bayreuth in cui non vi erano palchi e la cui platea non era divisa da corridoi (*Das Deutsche Theater der Zukunft*, cit., p. 174).

³⁶ R. Mirbt, *Laienspiel und Laientheater*, Kassell, 1960, p. 73.

per semplice divertimento, ma anche perché il « dramma popolare » serviva ad accentuare il senso di comunione tra i gruppi giovanili. Proprio tenendo presente quest'ultima finalità essi si servirono di drammi corali (o cori di movimento) e di cori recitativi (*Sprechöre*)³⁷, due generi che avevano dietro di sé una lunga storia, della quale torneremo a parlare, e che trasformarono il « dramma popolare » in dramma culturale, che non veniva più messo in scena per semplice diletto, ma anche per soddisfare intenti patriottici.

I drammi rappresentati dal Movimento giovanile tedesco anteriormente alla prima guerra mondiale avevano un contenuto più moralistico che apertamente nazionale. Essi si ispiravano a soggetti medievali e amavano dare espressione alle analogie e alle simbologie tipiche di questi drammi tradizionali. Il tema da loro preferito prima e persino dopo la prima guerra mondiale era la *Danza della morte*, in cui la morte danza col re, col contadino, col cavaliere e col giudice; elogi e accuse erano rivolti ai singoli personaggi, che abbandonavano a turno la danza comune per eseguire il loro giro con la morte, e tornavano quindi nel gruppo: ipocrisia, frivolezza, vanità e usura venivano condannate, ed esaltate invece l'« onestà e la verità » (in netto contrasto con il mondo ipocrita dei loro avi)³⁸. Un « dramma popolare » come questo riduceva al minimo la differenza tra chi guarda e chi ascolta perché univa parole e movimento.

Dopo la prima guerra mondiale il Movimento giovanile riprese questa tradizione e ben presto si costituirono numerose associazioni di incoraggiamento del « dramma popolare », per esempio la Bühnenvolkbund (1923-32), ma ai soggetti medievali si cominciarono a sostituire opere di autori moderni. Rudolf Mirbt, eminente esponente del « dramma popolare », proponeva drammi del tipo di *Die*

³⁷ Kl. Voldung, *Magie und Manipulation*, cit., p. 19.

³⁸ Vedi G. Haas-Berkow e M. Gumbel-Seiling, *Totentanz*, Leipzig, 1920; Haas-Berkow fu un importante fautore dei drammi popolari anteriormente alla prima guerra mondiale.

Propheten di Hanns Johst, in cui si ponevano a confronto l'uomo romano e l'uomo germanico e che si imperniava sul personaggio di Martin Lutero. Non per questo, però, secondo Mirbt, doveva essere abbandonata la semplicità dell'allestimento scenico tipica dei « drammi popolari », non vi doveva essere sipario, e l'illuminazione doveva essere naturale, ottenuta con candele se in luoghi chiusi, con torce se all'aperto. La luce artificiale, egli affermava, non solo distrugge quell'illusione che è parte dello spettacolo, ma tende anche a dare a questo un tono caricato che trascende la pura emotività³⁹. Era evidente che il dramma popolare stava assumendo sempre più un carattere nazionalistico e formalistico. Un teatro di *amateurs* come questo, in cui si diceva che gli attori costituissero una vera comunità, influenzò il rituale politico, che infatti si avvale delle sue forme e della sua esperienza; e come Wagner, nel suo campo, aveva rinnovato l'impulso nazionalistico, così anche il Movimento giovanile rappresentò uno sforzo di rinnovamento nazionale, sia prima che dopo la prima guerra mondiale; inoltre sia Wagner che il Movimento giovanile permearono la propria coscienza nazionale di un sentimento religioso. Nella preferenza accordata dal Movimento giovanile a drammi medievali come la *Danza della morte* si coglie l'evidente aspirazione verso il simbolismo e il mito.

I drammi che cercarono di dare vita alle nuove forme teatrali erano concepiti come *Wölkische Weihespiele* (drammi culturali *völkisch*), ma in realtà esistevano pochi testi per questo genere di spettacolo, e fu per questo che Hans Herrig riscosse molti elogi quando nel decennio 1880-90 creò drammi di questo tipo, ispirandosi ai modelli greci e servendosi di attori dilettanti, per esempio al festival luterano di Worms (1884); alcuni attori, posti di fronte al palcoscenico, commentavano l'azione che vi si svolgeva, e alcuni cori (spesso celati alla vista) ne sottolineavano il significato morale. Il suo esempio ebbe successo e un

³⁹ R. Mirbt, *Laienspiel und Laientheater*, cit., pp. 29, 15, 16.

drammaturgo, autore di sette drammi di questo tipo (ma poco fortunati), scrisse nel 1922: « I cori invisibili ... servono a ridestare e a evocare le voci nell'intimo cuore di ognuno, e chi ascolta si trasforma in partecipante »⁴⁰. Herrig pensava che drammi culturali e teatro popolare fossero un'identica cosa. Il « teatro del popolo » (*Volksbühne*) doveva offrire al popolo una festa e, come tutte le feste, tendere sia alla religiosità che alla monumentalità⁴¹. In questo caso dramma culturale e festa pubblica costituivano una sola unità formale, una caratteristica inerente a tutto il « teatro del futuro ». Hanns Johst, un futuro importante drammaturgo nazista, così riassunse invece, nel 1928, l'intento cui mirava l'evoluzione teatrale di cui ci siamo occupati: la funzione del teatro doveva essere quella di creare una comunità di fedeli⁴², proprio lo stesso ideale che si era proposto Wagner. Oltre a ciò il bello non fu mai considerato tale in sé, ma solo in quanto affondava le proprie radici in un'atmosfera suscitatrice di sentimenti di riverenza a pro' del culto nazionale. Secondo Johst il teatro culturale assolveva la medesima funzione delle riunioni di massa, sollevava cioè l'uomo fuori dal suo isolamento e lo integrava con il suo *Volk*⁴³. In ultimo il concetto del teatro come rito religioso fu accolto da Rainer Schlösser, responsabile per qualche tempo del settore teatrale del ministero per la cultura e propaganda di Goebbels durante il Terzo Reich. « Il teatro culturale, egli affermò, deve essere un atto di venerazione religiosa »⁴⁴. Schlösser era convinto che i drammi popolari non fossero lontani dal corrispondere a questo criterio, anche se secondo lui essi avevano qualità eccessivamente estetiche ed erano ope-

⁴⁰ « Deutsche Bauzeitung », XXIV (1890), p. 83; « Bayreuther Blätter », VII (1884), p. 18 Kl. Vondung, *Magie und Manipulation*, cit., pp. 25, 26. Il drammaturgo era Thomas Westerich.

⁴¹ H. Herrig, *Luxustheater und Volksbühne*, Berlin, 1887, pp. 79, 400.

⁴² *Ich Glaube! Bekenntnisse von Hanns Johst*, München, 1928, p. 36.

⁴³ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁴ R. Schlösser, *Das Volk und seine Bühne*, Berlin, 1936, p. 39.

ra di un'élite e non diretti verso le masse. Schlösser riconosceva il carattere culturale dei drammi laici, ma desiderava ampliarne il contenuto perché servissero ad esaltare le gesta del popolo tedesco e il loro rapporto con l'universo. Sarebbe stato necessario perciò un genere diverso di drammi e così pure un nuovo tipo di teatro, che potesse ospitare vaste masse di spettatori: Schlösser pensò di aver trovato questo teatro in un modello più antico, nel cosiddetto teatro *Thing*, favorito poi dai nazisti durante i primi anni in cui furono al potere⁴⁵. I drammi *Thing* (il nome deriva da quello degli antichi luoghi di convegno germanici) erano rappresentati all'aperto e il pubblico era chiamato a parteciparvi, unendosi nella recita del *Credo*, dei responsori e nel canto dei cori. Vi era una gran richiesta di testi drammatici perché si diceva che un uso troppo frequente di semplici parti declamatorie, o anche di cori, allontanasse il pubblico e che anche la sola musica non era sufficiente a dare unità all'azione. Le opere per il *Thing* dovevano essere drammatiche e dovevano osservare le leggi artistiche che presiedono al dramma tradizionale⁴⁶. Ma il *Thing* era soprattutto un teatro culturale sul cui palcoscenico si realizzava l'autorappresentazione della nazione. Schlösser sottovalutava tutti i precedenti generi teatrali tacciandoli di essere dei semplici « precedenti » del *Thing* e del teatro culturale, sia che si trattasse di *tableaux vivants*, di drammi popolari, di processioni, di feste, della danza, dell'oratorio o di pantomime⁴⁷. Eppure i drammi dei cori di movimento, che si svilupparono dai cori maschili (come vedremo nel prossimo capitolo), erano considerati anch'essi essenziali al *Thing*. Wilhelm von Schramm, un fervente fautore di questo genere teatrale, pensava che esso raggiungesse il massimo della sua efficacia, quando il dramma era espresso dai cori che ne co-

⁴⁵ *Hitlerjugens im Kampf*, a cura di R. Mirbt, München, 1934, *passim*.

⁴⁶ R. Schlösser, *Das Volk und seine Bühne*, cit., pp. 51, 45 ss.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 53; K. A. Götz, *Der Grundsatz des Thingdienstes*, in « Der Deutsche Student », dicembre 1935, pp. 45 ss., 693.

stituivano il centro di coesione. In questo caso infatti si realizzavano i propositi del *Thing* poiché non dominavano più gli uomini in quanto individui, ma in quanto simboli di una certa umanità, e veniva posto l'accento sulle comuni gioie e i comuni dolori del *Volk*. I conflitti interiori dell'individuo, di cui anche il teatro convenzionale si era occupato, erano ora diventati simboli dell'anima della razza. La nuova forma artistica esigeva un nuovo genere di artista, di cui non si sarebbe potuto disporre in breve tempo. Si auspicò che ogni città in cui vi era una chiesa, avesse anche un *Thing*⁴⁸, e la prima *Thingplatz* fu inaugurata vicino alla città di Halle nel giugno 1934 davanti a 5 o 6000 spettatori. Alfred Rosenberg affermò che il teatro *Thing* doveva essere oggetto della stessa riverenza che si ha per una chiesa⁴⁹. Il carattere cultuale di questi riti balza evidente proprio in questo equiparare il dramma con la chiesa.

Quando Joseph Goebbels inaugurò il *Thing* di Heidelberg, proclamò: « Da queste pietre scaturirà il rinnovamento della Germania »⁵⁰. Le cose andarono in un modo diverso, soprattutto perché mancavano i testi adatti, malgrado gli sforzi fatti dai nazisti per incoraggiarne la produzione. Avvenne perciò che si dovettero rappresentare drammi convenzionali in un'ambientazione *Thing*, spesso sciupando l'effetto prodotto dal nuovo teatro: alla fine, nel 1937, Goebbels si arrese e il movimento *Thing* morì di morte subitanea.

È presumibile che Hitler non abbia mai incoraggiato questo movimento. I suoi gusti in fatto di teatro erano antiquati, dominati dalle sue esperienze viennesi del Teatro dell'opera. Quel che è certo è che i suoi numerosi schizzi per nuovi edifici teatrali non mostrano alcuna no-

⁴⁸ W. von Schramm, *Neubau des deutschen Theaters*, Berlin, 1934, pp. 55, 39-40, 41, 42; Schramm è stato per un certo tempo portavoce della « Deutsche Bühne », ed anche romanziere, drammaturgo e poeta.

⁴⁹ K.-A. Götz, *Der Grundsatz des Thingdienstes*, cit., p. 691. W. Neuschaefer, *Thing am Heiligen Berg*, Mülhausen, 1935, p. 25; W. von Schramm, *Neubau des deutschen Theaters*, pp. 46, 48.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 5.

vità e a una platea convenzionale si accompagna di norma un palcoscenico egualmente convenzionale. Hitler inoltre derideva le imitazioni delle antiche forme e dei costumi germanici e non poteva perciò incoraggiare molto questo nuovo genere di teatro culturale: in fatto di novità teatrali Bayreuth era per lui quasi il massimo accettabile ⁵¹.

Ma le teorie che abbiamo ora esaminato non furono completamente abbandonate all'interno del teatro convenzionale e per lo meno le idee di Wagner mantennero intatta la loro vitalità. Benno von Arendt, nella sua qualità di « responsabile del settore teatrale » (*Reichsdramaturg*) durante il Terzo Reich, accolse e mantenne questa tradizione. L'allestimento scenico e gli scenari, egli affermò, non sono destinati alla sperimentazione (un'affermazione che deve essere piaciuta a Hitler), né sono autonomi; lo scopo della messinscena è piuttosto quello di suscitare la massima impressione illusoria nel pubblico, dandogli così la sensazione di vedere realizzati i desideri da lui vagheggiati ⁵²: la magia del teatro deve compensare la realtà della vita. Ritroviamo qui le idee di Wagner, senza però la sua teoria di rigenerazione cristiana. L'accento posto sull'illusione, sul *non* dover turbare lo stato d'animo del pubblico con la sperimentazione fu comune a tutti i tentativi culturali nazisti.

I nazisti dedicarono la loro attenzione più alla rappresentazione del dramma delle feste nazionali che ai generi drammatici convenzionali, e utilizzarono *auditorium Thing* per celebrare la festa del solstizio d'estate (il principale di questi auditorium, il *Thingstätte*, esiste ancora su una collina presso Heidelberg ed è ora usato per concerti *rock*). Eppure il « teatro del futuro » diede effettivamente una nuova dimensione alla liturgia del culto nazionale e le antiche danze *Volk* eseguite durante le feste nazionali, i cori che vi partecipavano e i *tableaux vivants*, grazie all'influenza coreografica del nuovo teatro, trovarono tutti un posto

⁵¹ Vedi p. 266.

⁵² B. von Arendt in « Die Kunst im Dritten Reich », febbraio 1939, p. 43.

preciso nel rito culturale. Se in realtà durante il Terzo Reich il dramma vero e proprio del nuovo teatro non ebbe successo, il principio che lo ispirava e la forma che assunse furono fatti propri dai riti liturgici nazisti. Si pensava che le masse dovessero trarre ispirazione da spettacoli di questo tipo, ma in realtà esse non potevano partecipare al dramma e tendevano perciò a trasformarsi in spettatori passivi: per quanto numeroso potesse essere il pubblico contenuto in un *auditorium Thing*, questo non era abbastanza capace da accogliere il movimento e l'esaltazione necessari ad attirare l'attenzione di larghe masse di popolo. Creare uno stato d'animo riverenziale era una cosa, dare movimento a vaste masse era un'altra.

Hitler non poteva accogliere semplicemente il *Thing* o anche il « teatro del futuro » e usarli come un contesto entro cui procedere alla formazione di masse: non solo ambedue tendevano ad escludere una partecipazione generale, ma, come già abbiamo detto, mancava anche il genere di drammi adatto a rappresentazioni di questo tipo, delle quali inoltre Hitler disprezzava il tentativo di riportare in auge gli antichi costumi germanici. Si dovevano perciò trasferire alle riunioni e ai movimenti di massa gli elementi culturali e teatrali presenti in queste forme drammatiche.

Solo così fu possibile utilizzare le forme del teatro culturale, arricchite da un differente tipo di ispirazione, scaturito dalla evoluzione stessa dei movimenti politici di massa, e non di tutti, ma solo di quelli di cui si interessavano intensamente lo stesso Hitler e le sfere dirigenti naziste.

II

Nel *Mein Kampf* Hitler rende omaggio al dottor Karl Lueger, sindaco di Vienna dal 1897 al 1910, affermando che « se fosse vissuto in Germania, egli sarebbe entrato

nel rango dei grandi uomini del nostro popolo »⁵³. Hitler studiò attentamente il movimento di Lueger e lo elogiò perché aveva compreso la reale importanza delle masse. Il Partito cristiano sociale di Lueger riconosceva il valore di una propaganda condotta su larga scala e lo stesso Lueger era un vero virtuoso nel sollecitare gli istinti psicologici delle grandi masse dei suoi seguaci⁵⁴. Era un uomo che viveva in un perenne movimento, sempre presente tra i lavoratori, gli artisti e la borghesia di Vienna, capace di far sentire il peso della sua presenza in ogni festa popolare. Il Partito cristiano sociale da lui guidato adottò gli emblemi del garofano bianco e di una croce bianca, tessuta nella fabbrica di Lueger, su un panno rosso, che venivano esibiti ogni qualvolta il sindaco faceva la sua apparizione; per queste occasioni era stata composta anche una « marcia per Lueger ». Il leader viennese si vedeva come un generale di un esercito popolare, ed effettivamente nacque un culto per Lueger, con gran profusione di medaglie, fotografie e busti del capo; alle adunate gli veniva fatto omaggio di corone d'alloro e vasi d'argento. Egli organizzava i suoi seguaci non tanto usando mezzi burocratici, quanto con continui cicli di riunioni che assumevano l'aspetto di feste popolari⁵⁵, e in cui erano presenti simboli vivi e morti, e il simbolo vivente era lo stesso Lueger.

Non si può negare che in tutto ciò vi fosse, in misura cospicua, il culto per il capo, come quello che la Francia aveva conosciuto al tempo del generale Boulanger o quello che Ferdinand Lassalle aveva sperimentato nelle ispezioni al suo « esercito popolare dei lavoratori », molti anni prima. Ma Hitler aveva fatto una diretta esperienza del culto per Lueger e da questa trasse indubbiamente molti insegnamenti. Le critiche da lui rivolte nel *Mein*

⁵³ A. Hitler, *Mein Kampf*, München, 1934; trad. it., *La mia vita*, Milano, 1941, vol. I, p. 131.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 129-131.

⁵⁵ R. Kuppe, *Karl Lueger und seine Zeit*, Wien, 1933, pp. 284, 285, 295, 343.

Kampf al movimento di Lueger si appuntavano sul fatto che questo non era riuscito a indicare un unico e chiaro obiettivo, e cioè, secondo Hitler, mancava di una vera teoria razzista. L'antisemitismo di Lueger, pensava Hitler, sebbene si muovesse nella direzione giusta, era troppo ambiguo per poter esercitare un'influenza determinante sulle masse⁵⁶. Inoltre i cristiano sociali non potevano essere degli schietti nazionalisti, date le condizioni in cui si trovava allora l'impero austriaco. Hitler intuiva sì la spregiudicatezza di Lueger, ma si rendeva anche conto che il Partito cristiano sociale come movimento di massa non aveva ancora fatto irruzione nella nuova politica nella misura in cui avrebbe potuto. Secondo lui questa nuova politica consisteva nel prospettare un obiettivo chiaro (il popolo non capisce le strette di mani) e poi nel creare la forma liturgica attraverso la quale questo obiettivo deve esprimersi. Sebbene Lueger si fosse assicurata nel suo movimento la partecipazione attiva di un vasto e rappresentativo settore della popolazione e si fosse circondato dei simboli del suo partito, egli stesso, in quanto capo, non era ancora un simbolo totale del culto nazionale. Egli rimaneva al di sopra delle masse, non apparteneva a quel genere di vero conduttore di folle, descritto da Le Bon, un duce che fa parte integrante delle masse e che assurge a simbolo vivente di un mito accolto sia da chi guida che da chi è guidato. Le Bon vedeva questo mito meglio incarnato nel generale Boulanger, circa un decennio prima che Lueger giungesse al potere a Vienna. Comunque né Lassalle, né Boulanger, né Lueger si trovarono ad agire all'interno di un culto nazionale giunto a piena maturazione, come invece accadde più tardi ad Hitler, e con pieno successo. Le feste di Lueger non avevano il carattere « sacro » delle tradizionali feste nazionali. Il suo partito era un partito cattolico ufficiale e il suo assistere alla messa costituiva un elemento importante della sua strategia politica. Il cattolicesimo conviveva in perfetta armonia con le fe-

⁵⁶ A. Hitler, *Mein Kampf*, trad. it. cit., vol. I, pp. 131-32.

ste da lui ideate e presenziate, ma era esso, più che il simbolismo profano, a svolgervi un ruolo preminente, come rito « sacro » del suo partito cristiano sociale; fu questa preminenza che le feste nazionali non accettarono mai e che Hitler doveva respingere decisamente.

I movimenti di massa come quello di Lueger si fondavano sul carisma effettivamente posseduto dal capo, e minore importanza vi avevano i riti del culto nazionale come elemento mediatore tra il capo e il popolo. Erano movimenti destinati a dissolversi quando il capo cadeva o moriva, perché si fondavano su una base troppo personale e mancavano di un adatto supporto teologico. Hitler, osservando il rapido crollo del movimento cristiano sociale avvenuto dopo la morte di Lueger, sembrò trarre un utile insegnamento da questa lezione e durante il Terzo Reich si preoccupò di indicare come definitivamente canonizzati alcuni riti politici: egli diceva che l'elaborazione di una liturgia nazionale completa era importante perché solo così essa avrebbe reso possibile a un qualsiasi successore, anche se personaggio mediocre, di apparire come un grande capo⁵⁷. Hitler naturalmente era convinto che non avrebbe potuto succedergli nessuno dotato delle sue stesse qualità, e perciò sarebbe stato compito della liturgia nazionale contribuire a garantire la continuità del Terzo Reich anche dopo la sua morte.

Nonostante tutto quanto abbiamo detto, Lueger aveva guardato al futuro: il Partito cristiano sociale possedeva una propria dinamica, era popolare e aveva colto la vittoria sulla classe dirigente tradizionale dell'impero quando l'imperatore era stato costretto dalla pressione dell'opinione pubblica a nominare Lueger sindaco di Vienna. L'altro movimento di massa austriaco, al quale Hitler si interessò, non riscosse un eguale successo: Georg Schönerer e i suoi pangermanisti riuscirono ad attirare l'interesse delle masse con una costante attività agitatoria, ma rimasero sempre un gruppo marginale. Hitler approvava il loro

⁵⁷ Vedi p. 283.

nazionalismo e il loro antisemitismo, ma questo movimento non poteva essere preso a modello per un culto, perché Schönerer era troppo vanitoso e incostante per permettere che qualcosa mettesse in ombra la sua persona, o per riuscire a fare affermare un rituale nazionale. Eppure Hitler imputò l'insuccesso di Schönerer all'atteggiamento preso dai suoi seguaci in parlamento: perché, se giustamente entrarono a farne parte, essi, poi, si comportarono come un qualsiasi altro partito politico, togliendo in tal modo alla propria azione ogni efficacia. La lezione che Hitler trasse da questa esperienza si dimostrò più importante di quella che aveva imparato da Lueger: « L'assemblea di masse, ... è l'unica via per influenzare efficacemente il popolo, poiché nasce dal contatto diretto e contiene in sé l'unico modo di guadagnarsi molti aderenti »⁵⁸; e quando egli dovette organizzare il proprio movimento non la dimenticò.

Alcuni capi nazisti si interessarono invece ai movimenti di massa che agivano nella Germania stessa, in particolar modo del movimento contadino dell'Assia guidato da Otto Boeckel⁵⁹. Questi, tra il 1885 e il 1894, aveva costituito un movimento che agì nei confronti dei propri aderenti con un gran dinamismo, mettendo all'ordine del giorno continui cicli di adunate di massa, inviando senza sosta degli oratori nei più remoti villaggi, e organizzando gli iscritti in vista di azioni concrete come creare dei mercati di bestiame dai quali fossero esclusi gli ebrei. Oltre a ciò ebbe grande importanza la creazione di cooperative di consumatori e produttori, che giunsero a dominare tutta l'attività economica. I contadini avevano una responsabilità nella gestione di queste cooperative e in tal modo partecipavano sia alla produzione dei beni di cui avevano bisogno, sia alla vendita del frutto del loro lavoro.

Tema dominante del movimento di Boeckel fu l'anti-

⁵⁸ A. Hitler, *Mein Kampf*, trad. it. cit., vol. I, pp. 113-14.

⁵⁹ Vedi Walter Frank, direttore dell'Istituto nazionalsocialista di storia moderna nel suo *Hofprediger Stoecker und die christlichsoziale Bewegung*, Hamburg. 1935, p. 238.

semitismo, in una regione in cui gli ebrei esplicavano attività di mediatori, sia come mercanti di bestiame che come prestatori di denaro. Ma la « Lega dei contadini » formulò anche un programma sociale rivolto contro il capitalismo finanziario e contro tutti i mediatori. Secondo Boeckel l'abolizione dei tassi d'interesse era importante, perché in tal modo si sarebbe permessa una maggiore circolazione di denaro tra il popolo. In realtà egli voleva mettere fine a ogni speculazione sui « prodotti della terra », « nazionalizzare il commercio estero » e limitare l'industria inutile. L'antisemitismo era perciò solo un aspetto del programma. Boeckel precorse anche l'ideologia nazionalsocialista, solo che, con grave incoerenza ideologica, egli riuscì a far convivere l'opposizione al sistema con la lealtà verso l'imperatore, il Reich e la fede protestante ⁶⁰.

Quando fu accusato di irregolarità amministrative, specie per quel che riguardava le cooperative, Boeckel fuggì dall'Assia e in sua assenza il movimento cambiò fisionomia: divenne in sostanza un gruppo di pressione agrario e alla fine alcuni dei suoi successori aderirono al partito nazista ⁶¹. Boeckel morì ignorato da tutti, anche se il Terzo Reich eresse in suo onore un museo a Marburgo, il distretto elettorale da lui conquistato con grande facilità, quando era all'apice del potere, avendovi ricevuto nel 1893 duecentocinquanta mila voti ⁶². Quello di Boeckel era un movimento di massa, ma il suo capo vi svolse principalmente un'azione di propaganda scritta e di discorsi. Il giornale da lui fondato ebbe una notevole efficacia e molti contadini, attraverso esso, si accostarono per la prima volta a questo genere di lettura ⁶³. Le riunioni da lui organiz-

⁶⁰ E. Schmahl, *Die antisemitische Bauernbewegung in Hessen von der Boeckelzeit bis zum Nationalsozialismus*, W. Seipel, *Entwicklung der Nationalsozialistischen Bauernbewegung in Hessen*, Giessen, 1933, pp. 74, 86, 100.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 89 ss., 128, 121; il migliore esame generale sul movimento di Boeckel è quello di R. Mack, *Antisemitischer Bauernbewegung in Hessen*, in « Wetterauer Geschichtsblätter », XVI (1967), pp. 3-37.

⁶² P. W. Massing, *Rehearsal for Destruction*, New York, 1967, p. 91.

⁶³ « Mitteilungen des Vereins zur Abwehr des Antisemitismus », 13 agosto 1893, n. 33, vol. III, p. 313.

zate e i suoi discorsi riuscirono ad attrarre sotto la sua bandiera molti giovani, ed egli organizzò un regolare ufficio di « oratori itineranti », che venivano inviati in tutto il circondario ⁶⁴. Eppure tutto questo non fu sufficiente per mantenere in vita il movimento.

La « Lega dei contadini », così come il boulangismo o il Partito cristiano sociale di Lueger, era legata a un solo uomo, e, quando questo venne meno, il movimento si dissolse o cambiò direzione: a questo proposito sarebbe molto opportuno ricordare la teoria di Hitler, e cioè che una liturgia compiutamente elaborata avrebbe dato modo al movimento di continuare per la propria strada, qualunque fosse stato il successore del capo originario. Otto Hirschl, il successore di Boeckel, aveva soprattutto interesse per le dottrine economiche e nel 1904 trattò la pace tra la Lega dell'Assia e la conservatrice Unione degli agricoltori (*Bund der Landwirte*) ⁶⁵: la componente conservatrice presente nell'ideologia di Boeckel aveva trionfato sulla sua opposizione al sistema.

Nonostante questi insuccessi, i nazisti ebbero ragione nel tenere presenti queste esperienze passate. Erano movimenti che, come quello giovanile, si erano opposti, per un certo tempo, al sistema riuscendo in tal modo a dare un'espressione più dinamica ai desideri e alle aspirazioni del popolo. Ma i movimenti di massa di destra non furono i soli precedenti che richiamarono l'interesse dei nazisti, in realtà, anzi, l'organizzazione delle masse realizzata dalla sinistra produsse su loro un'impressione diretta anche maggiore. Poco dopo il suo arrivo a Vienna Hitler aveva assistito « trattendendo il respiro » ⁶⁶ a una vasta dimostrazione di massa dei socialisti austriaci. Dopo la prima guerra mondiale il partito nazista non solo esaminò a fondo, ma in una certa misura anche imitò le manifestazioni dei comunisti e le tecniche da loro applicate per

⁶⁴ *Ibidem*, 29 gennaio 1893, n. 5, vol. III, p. 34.

⁶⁵ E. Schmahl, *Die antisemitische Bauernbewegung in Hessen*, cit., p. 101.

⁶⁶ A. Hitler, *Mein Kampf*, trad. it. cit., p. 43.

organizzare adunate di massa⁶⁷. La liturgia nazista non fu però un semplice specchio dell'organizzazione di massa socialista; essa in larga parte operò all'interno della tradizione nazionalista, pur valendosi dell'importante contributo dato dal movimento dei lavoratori alle riunioni e all'organizzazione di massa.

Nei regimi parlamentari la creazione di un vero culto nazionale incontrò difficoltà. In essi erano assenti persino la pompa e il fasto e gli atteggiamenti eroici del capo; la repubblica si fondava su un accordo raggiunto attraverso lo scontro fra interessi contrastanti, che aveva come sua sede propria l'aula parlamentare. Questa situazione non solo offriva un triste spettacolo spesso privo di sbocchi e obiettivi chiari, ma impediva anche la creazione di una guida forte capace di prospettarli. In più, il libero giuoco dei differenti gruppi di interesse impediva quel particolare tipo di unità nazionale che avrebbe potuto dar modo allo stato di patrocinare le cerimonie di culto necessarie alla nuova politica. Ora i repubblicani ufficiali credevano nella validità di un dibattito razionale capace di condurre alla stabilità e avevano perciò poca simpatia soprattutto per la nuova politica. Eppure, talvolta, persino essi sentirono la necessità di riti pubblici che infondessero una nuova dinamica allo stato da essi voluto.

Durante la Terza Repubblica francese un teologo auspicò la creazione di feste civili, che compensassero la debolezza dell'azione del potere esecutivo. Egli voleva, al pari del Comitato per le feste nazionali in Germania, istituire competizioni ginniche imperniate intorno a un simbolo nazionale⁶⁸, e il fatto che questo simbolo dovesse essere per lui Giovanna d'Arco dimostra che, sebbene fosse repubblicano, era costretto a rivolgersi a un simbolo mo-

⁶⁷ Gott, *Freiheit, Vaterland; Sprech-chöre der Hitlerjugend*, Stuttgart, s. d., p. 7.

⁶⁸ G. Bonet-Maury, *De la signification morale et religieuse des fêtes républicaines dans les Républiques modernes*, Dole, 1896, p. 25; si dimostrava anche preoccupato della inefficacia della festa del 14 luglio, *ibidem*, p. 3.

narchico, capace di suscitare le memorie passate della Francia, proprio quello che il simbolismo repubblicano da solo non era capace di fare. In fin dei conti le due precedenti repubbliche francesi (quella giacobina e quella del 1848) avevano diviso la nazione⁶⁹, e, inoltre, l'unico monumento nazionale eretto durante la Terza Repubblica, il *Triomphe de la République* di Jean Balou, con i suoi simboli della pace e dell'abbondanza, era nato già morto⁷⁰. Naturalmente, come abbiamo visto, l'impero tedesco si era trovato di fronte a problemi simili, ma alcuni suoi culti e alcuni suoi monumenti nazionali contribuirono al loro superamento.

La repubblica parlamentare tedesca dopo il 1918 si trovò in una posizione simile a quella della Terza Repubblica francese, la cui festa più strettamente legata alla sua fondazione, il 14 luglio, non era riuscita ad affermarsi immediatamente e inequivocabilmente come parte del culto nazionale: tranne che agli esordi, il 14 luglio rimase un giorno dedicato al divertimento (Rousseau avrebbe parlato di frivolezza). Fu quindi un certo senso di disperazione, che spinse a suggerire di collegare la *fête* con la celebrazione della battaglia di Formigny, grazie alla quale la Francia era stata liberata dalla dominazione inglese nel 1450⁷¹, una proposta che avrebbe riscosso la piena approvazione di padre Jahn. Le difficoltà incontrate dalle celebrazioni del 14 luglio non sono perciò molto diverse da quelle che aveva incontrato il *Sedanstag* durante l'impero tedesco⁷². La repubblica di Weimar cercò anch'essa di istituire una festa per celebrare la propria nascita, sperando che fosse un mezzo per ridare unità alle forze centrifughe

⁶⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁰ G. L. Mosse, *Caesarism, Circuses and Monuments*, in « *Journal of Contemporary History* », VI (1971), n. 2, pp. 176-177.

⁷¹ Archivi nazionali francesi, BN 4° G. 1279; G. Bessonnet-Faure rilevava con rincrescimento che le feste repubblicane consistevano solo in una sfilata di una delegazione davanti al presidente. *Les Fêtes républicaines depuis 1789 jusqu'à nos jours*, Paris, s. d., p. 274 (scritto tra il 1900 e il 1914).

⁷² Vedi p. 137.

della Germania. Il « Giorno della costituzione » (11 agosto) mirava appunto a suscitare un sentimento di fedeltà verso la nuova repubblica, ma persino nella pubblicazione ufficiale, in cui si indicavano le direttive delle celebrazioni, appare evidente una incredibile ambiguità. L'esultanza per la costituzione si associa con l'amarezza per le sofferenze del popolo tedesco. L'opuscolo afferma che, poiché niente è perfetto in questo mondo, poiché tutto muta, persino le costituzioni, anche quella di Weimar lasciava un ampio spazio per permetterne uno sviluppo organico⁷³. È quasi inutile elencare tutti i punti autolesivi contenuti in questa pubblicazione ufficiale della repubblica di Weimar; essa dimenticava che un simbolo deve essere eterno, e invece gli dava un valore contingente, che una festa nazionale deve essere un'esplosione di sentimenti tra i quali non può esserci posto per il pessimismo. Un'ulteriore dimostrazione di questa incomprensione è costituita da una raccolta di discorsi tenuti in questo giorno, discorsi aridi e accademici, privi di ogni slancio e persino di qualsiasi appello emotivo alla repubblica: sono conferenze, non professioni di fede.

Theodor Heuss ricordava che tutta l'elaborazione giuridica e tecnica che era dietro alla redazione della costituzione non era riuscita a colpire l'immaginazione popolare. Inoltre, poiché il Giorno della costituzione cadeva in agosto, quando cioè le scuole erano in vacanza e così pure gli uffici pubblici, non si potevano chiamare a parteciparvi né gli scolari né gli impiegati, e perciò si doveva far ricorso alle guarnigioni militari delle città⁷⁴: un'ulteriore prova dell'impoverimento di quella che all'inizio si pensava dovesse essere la principale festa repubblicana. Già abbiamo detto che dei pochi monumenti nazionali eretti in epoca repubblicana solo il monumento commemorativo di Tannenberg colpì la fantasia popolare, perché lo si associava al ricordo di una vittoria, in una guerra del resto perduta.

⁷³ *Zum Verfassungstag*, Berlin, 1931, pp. 5, 7.

⁷⁴ Th. Heuss, *Erinnerungen 1905-1933*, Frankfurt, 1965, p. 167.

Il governo parlamentare naturalmente non si piegò al nuovo stile politico e fece un solo tentativo di imitarlo, fondando un'organizzazione di massa designata a proteggere la repubblica: la *Reichsbanner*. Essa aveva le sue bandiere e le sue adunate, ma si avvertiva pesantemente la mancanza di una guida carismatica. Non vi è dubbio che a volte l'*Aufmarsch* della *Reichsbanner*, tutto uno sventolio di bandiere, avesse una certa potenza suggestiva, ma i discorsi, talvolta tenuti da ministri della repubblica, tendevano a essere prolissi e noiosi. Inoltre qualche volta avveniva che le adunate di massa, cui partecipavano le organizzazioni sportive dei lavoratori, si concludessero in padiglioni dove si beveva birra e si suonavano musiche popolari: un tale miscuglio di propositi gravi e di bevute di birra in un'atmosfera socialisteggiante ricorda le feste del secolo XIX dei cori maschili e delle società di tiro, assolutamente inadatte all'azione di massa del secolo XX. Comunque quando la *Reichsbanner* fu trasformata in Fronte d'Acciaio (*Eiserne Front*, 1930), fu fatto un tentativo più concorde per un'azione propagandistica di massa: divennero di norma i discorsi brevi e fu incoraggiato il dialogo tra oratore e masse. Nonostante ciò il partito socialdemocratico si oppose a questi metodi e diffidò sempre della nuova dinamica. Ne conseguì che il Fronte d'Acciaio rimase un gruppo marginale, appoggiato dall'organizzazione sportiva dei lavoratori, dai sindacati e dall'ex *Reichsbanner*⁷⁵, un parente povero rispetto ai comunisti e ai nazisti considerando quanto questi riuscivano a fare con le loro organizzazioni. Un governo basato sul dibattito e sul compromesso non aveva alcun interesse vero ad aggrapparsi alle tradizioni di un culto nazionale, che appariva come qualcosa di esattamente opposto a un razionale controllo dello stato. Chi aveva partecipato alle prime feste

⁷⁵ H. Grimm, *Warum-Woher-Aber Wohinn*, Lippoldsberg, 1954, pp. 120-121. *Festschrift zur republikanischen Kundgebung mit Banner-Enthüllung, 30 August mit 1 September 1929*, Burghausen, A.S., s. p.; K. Rohe, *Das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold*, Düsseldorf, 1966, pp. 404, 406, 409, 414.

nazionali non poteva trovarsi facilmente d'accordo sull'importanza di dover dare una impronta razionale alle questioni di governo, e, inoltre, proprio mentre la repubblica di Weimar stava cercando, con poca convinzione e nessun successo, di istituire una propria festa, i suoi nemici politici si dedicavano attivamente a far rivivere e ad ampliare le liturgie nazionali. La destra politica contrappose al governo parlamentare della repubblica la nuova politica. La repubblica non era riuscita a venire a patti con la dinamica del nazionalismo e della politica di massa. Ma dopo il 1918 la liturgia nazionale riacquistò quello slancio che l'aveva animata prima dell'unificazione. Già molto tempo prima che il suo dinamismo fosse ostacolato dal Secondo Impero, importanti gruppi, all'interno del Corpo sociale, avevano conservato e ampliato la liturgia nazionale. Già abbiamo parlato dei ginnasti, delle associazioni corali e di quelle dei tiratori: sebbene tutti costoro avessero le proprie feste, essi spesso si esibivano là dove sorgeva un monumento nazionale o partecipavano alle feste pubbliche. In tal modo anche essi furono tra coloro che gradualmente, ma assiduamente, lavoravano a modellare il volto definitivo della liturgia nazionale, così come sarebbe apparso nel Terzo Reich.

Il contributo delle organizzazioni

I

Monumenti nazionali e feste pubbliche offrirono i miti e i simboli che confluirono in una liturgia nazionale adatta all'autorappresentazione della nazione. Essi tuttavia non rimasero isolati, ma per tutto il secolo XIX e ben avanti nel XX l'attività di diverse organizzazioni si dimostrò essenziale per conservare ed arricchire la nuova religione laica. In un'epoca in cui la vita politica della Germania era dominata dal particolarismo gli uomini sentirono il bisogno di unirsi con il fine di mantenere vivo l'amore per la patria.

Nell'ultimo trentennio del secolo XVIII cominciò a diffondersi per tutta la Germania una rete di associazioni private, ciascuna con una attività specifica, che assolsero a due funzioni: attuare gli « obiettivi ideali » di utilità generale e di riforma nati dalla nuova coscienza di sé creata dall'illuminismo, e soddisfare a esigenze sociali, culturali e professionali. Queste associazioni tendevano, con il loro appello interclassista, ad essere democratiche e insieme patriottiche. Tipico è il caso dell'« Associazione degli scienziati e dei dottori tedeschi » del 1810 che, malgrado il nome assunto, aveva in realtà lo scopo di favorire « l'intima coesione degli sparsi figli della grande madrepatria »¹. In quell'epoca sorsero anche molte associazioni

¹ Th. Nipperdey, *Verein als Soziale Struktur in Deutschland im Späten 18. und Frühen 19. Jahrhundert*, in *Geschichtswissenschaft und Vereinswesen Im 19. Jahrhundert*, Göttingen, 1972, p. 36 n. 100. Anche altre organizzazioni professionali favorirono la formazione di una « coscienza nazionale tedesca ». Irmline Veit-Brause cita i filologi e gli studiosi di scienze naturali: *Die deutsch-französische Krise von 1840*, conferenza inaugurale, Köln, 1970, p. 124.

con fini unicamente patriottici, come per esempio la già citata « Associazione tedesca » di Arndt; ma un'importanza anche maggiore ebbero le associazioni ginniche, quelle dei cori e dei tiratori, indubbiamente le più vaste di tutti questi gruppi e le uniche che conservarono il loro impatto sulle masse anche dopo il raggiungimento dell'unità tedesca.

Abbiamo già parlato dell'influenza esercitata da Friedrich Ludwig Jahn e di come i suoi ginnasti furono, in un certo senso, i primi a ventilare gli ideali di autorappresentazione nazionale dei tedeschi. Jahn aveva detto che scopo del suo movimento era quello di « amare la patria attraverso la ginnastica » e basava questo precetto sul presupposto che « l'insegnamento e la vita nella sua interezza costituiscono un'unità »². L'unità del corpo e dello spirito fu una massima vitale, che trovò espressione in quel tipo di uomo ideale che era al fondo di tutta l'estetica politica di Jahn, dominata, anch'essa, da un ideale greco di bellezza che si poneva a modello di perfezione il corpo maschile robusto e flessuoso, messo in particolare evidenza dall'uniforme inventata da Jahn per i suoi ginnasti. E anche il carattere morale dei ginnasti da lui sognati doveva essere il frutto dell'unione del senso di individualità e dello spirito *völkisch* del gruppo.

I ginnasti si consideravano come l'elemento catalizzatore della rigenerazione nazionale, e Jahn ricollegò immediatamente questi concetti con le feste nazionali, cui, d'accordo con Arndt, egli dava un'importanza fondamentale perché lo spirito patriottico potesse adempiere alla sua funzione: « Quasi tutte le feste *Volke*, egli scrisse, sono scomparse, perché è stata trascurata la ginnastica o perché essa è degenerata »; « quel che nella storia è degno di ricordo si rinnova attraverso lo spettacolo della forza maschile: le gesta memorabili degli avi rivivono nella competizione ginnica ». E perché questo si verificava? « I movimenti

² F. L. Jahn e E. Eiselen, *Die Deutsche Turnkunst*, cit., pp. 236, 253.

caotici di un *Volk* non creano una festa, la folla informe crea solo l'atmosfera di una fiera »³. Erano essenziali grandi imprese e simboli per mantenere nelle folle l'idea della continuità, senza la quale le feste sarebbero state solo orge di cibo e bevande. La creazione della ginnastica fu il frutto dell'interesse di Jahn per riti nazionali con un preciso significato, perché egli si era reso conto che riti di questo tipo permettevano di incanalare una folla caotica in una massa disciplinata mediante, in parte, l'adempimento di « atti sacri ».

Questo spiega perché i primi luoghi dove si eseguirono, a mo' di rito, gli esercizi ginnici non furono dei semplici prati, perché quello che Jahn chiamava « opera e spirito sacri » meritava di essere degnamente ambientato. Egli battezzò l'*Hasenheide* dove si svolse la prima esibizione ginnica, un *Tie*, usò cioè il termine dato agli antichi luoghi di convegno germanici⁴. In esso vi era un'area riservata alle riunioni e un'altra al riposo, ma ogni idea di divertimento vi era bandita; i canti, gli squilli di trombe, i brevi discorsi, le sacre fiamme, dovevano tutti concorrere alla festa ginnica⁵. Allorché i berlinesi si recavano all'*Hasenheide* per assistervi alle esibizioni atletiche, essi in realtà si recavano in pellegrinaggio a una festa nazionale. Jahn aveva dato questa finalità nazionalistica a un movimento che in fondo ne avrebbe potuto fare a meno, e anche le associazioni corali e quelle dei tiratori scelti informarono le proprie attività agli stessi concetti, elevandole così al rango di gesta nazionali, benché anch'esse avrebbero potuto continuare a esistere autonomamente.

Jahn collegò i suoi ginnasti con il movimento delle confraternite, la cui fondazione fu anch'essa un'altra manifestazione dell'impegno nazionale, un'altra maniera per attirare la gioventù al patriottismo e per proteggerla dalla

³ *Ibidem*, p. XVII.

⁴ *Ibidem*, p. 203.

⁵ Per esempio il *Turntag* per celebrare l'anniversario della battaglia di Lipsia, *Friedrich Ludwig Jahn Werke*, a cura di C. Evler, Hof, 1887, II, p. 878.

« snervante perdita di tempo, da pigri sogni lussuriosi, e dagli eccessi sensuali »⁶. La festa al castello di Wartburg fu in realtà un'iniziativa comune delle associazioni dei ginnasti e delle confraternite, organizzazioni alle quali in una certa misura partecipavano le medesime persone, e naturalmente le cerimonie si conclusero con una manifestazione ginnica bene inserita nello schema della liturgia di Wartburg: proprio come Jahn desiderava che avvenisse⁷.

Il movimento dei ginnasti ebbe successo sin dal suo primo apparire. Verso il 1818 in Prussia esistevano circa cento organizzazioni di questo genere, con quasi 6.000 iscritti, e a questa data in tutta la Germania vi erano circa 12.000 ginnasti⁸. Operai e artigiani cominciarono ad affluirvi in numero sempre crescente, anche se a piccoli gruppi, e il movimento perse in tal modo, sebbene mai completamente, il suo carattere puramente studentesco e quindi esclusivo delle classi medie e alte⁹. Nel 1820 le associazioni ginniche furono vietate perché accusate di essere ostili al regime prussiano, ma tale severo provvedimento non servì che a fare aumentare gli iscritti. Dopo un alternarsi di alti e bassi, negli anni successivi al 1848 il numero degli aderenti crebbe rapidamente: nel 1862 ve ne erano 134.507, nel 1880 erano saliti a 170.315¹⁰. Per l'anno 1863 abbiamo un'analisi che tiene conto della suddivisione per classi sociali e da essa risulta evidente che la maggioranza degli iscritti era composta da artigiani e commercianti, che i lavoratori manuali e dell'industria ne costituivano il 6,68 %, mentre gli artisti, gli studenti e le persone colte in genere non oltrepassavano il 2 %¹¹. Il predominio degli studenti aveva dunque ceduto definiti-

⁶ F. L. Jahn e E. Eiselen, *Die Deutsche Turnkunst*, cit., p. 252.

⁷ W. Schröder, *Burschenschaftsturner in Kampf um Einheit und Freiheit*, Berlin, 1967, pp. 183, 185.

⁸ *Ibidem*, p. 286; E. Neuendorf, *Die Deutsche Turnerschaft 1860-1936*, Berlin, 1936, p. 7.

⁹ W. Schröder *Burschenschaftsturner in Kampf um Einheit und Freiheit*, cit., p. 287.

¹⁰ E. Neuendorf, *Die Deutsche Turnerschaft, 1860-1936*, cit., p. 52.

¹¹ *Ibidem*, p. 37.

vamente il passo a una più larga rappresentanza della intera popolazione, rappresentanza che però non era ancora così equilibrata nelle sue componenti sociali come nelle associazioni corali. Questa analisi statistica sottovaluta forse la partecipazione dei lavoratori, dato che sappiamo quanto la ginnastica fosse popolare in questa categoria nell'ultimo ventennio del secolo. Comunque sia, è chiaro che l'entusiasmo per la ginnastica aveva dato vita a un movimento di massa.

L'ideologia del movimento era rimasta la stessa formulata da Jahn. Sino alla rivoluzione del 1848 Jahn aveva posto l'accento sull'autocoscienza nazionale, e anche sulla libertà e il volontarismo. Sin dall'inizio i ginnasti costituirono un gruppo molto unito, e non solo compivano i loro esercizi ginnici tutti insieme, ma indossavano anche la stessa divisa e si trattavano con il *Du* germanico e con il saluto *heil*: erano un'élite rigeneratrice all'interno della società tedesca un'élite alla quale i giovani partecipavano per loro libera scelta. L'anti-autoritarismo fu un principio importante finché si dovette lottare contro i re e i principi reazionari tedeschi; come già abbiamo avuto occasione di dire, la maggior parte dei governanti tedeschi erano contrari alle agitazioni nazionaliste e in questo trovavano sostegno nella non rigida confederazione germanica dominata dall'Austria. Ma ancora, tra i ginnasti, il nesso tra libertà, coesione e nazionalismo era debole e la liturgia delle feste in generale, esaltando la simbologia nazionale, intendeva rafforzare appunto questo debole legame; a Wartburg, per esempio, nell'episodio dell'incendio dei libri, erano presenti sia l'antisemitismo sia una tendenza verso una concezione più autoritaria del mondo ¹². Ciò nonostante, per la prima generazione dei ginnasti porre l'accento sull'elemento nazionale volle dire non solo trascendere il regionalismo (come avvenne nelle feste ginniche dal 1841 in poi), ma anche superare le grandi

¹² Lo stesso Jahn suggerì di bruciare i libri, W. Schröder, *Burschenschaftsturner in Kampf um Einheit und Freiheit*, cit., p. 197.

differenze di opinioni politiche all'interno della loro stessa organizzazione.

All'associazione appartennero repubblicani eminenti, come Ludwig Bamberger, e non ne furono esclusi nemmeno gli ebrei¹³. Proprio come era avvenuto nel 1815 in tutta la Germania alle celebrazioni della battaglia di Lipsia, la partecipazione di appartenenti a religioni diverse fu bene accolta perché stava a significare la capacità di superare le divisioni confessionali a pro' dell'unità nazionale.

La rivoluzione del 1848 mutò volto a questo miscuglio di nazionalismo, di libertà e di un pizzico di tolleranza. Da questo momento in poi i ginnasti seguirono l'andazzo dei tempi e si schierarono dalla parte della reazione contro la rivoluzione; nel 1848 Jahn ripudiò la tolleranza, dicendo che gli ebrei vagheggiavano un tipo di democrazia che non aveva radici nel *Volck*¹⁴. L'idea del *Volck* passò ora in primo piano. La « Lega ginnastica tedesca » (*Deutscher Turnerbund*), fondata nel 1848, proclamò l'« unità e l'omogeneità del *Volck* »¹⁵: la libertà non ebbe più valore per se stessa, ma solo in quanto prodotto di questa unità. Gli aderenti che avevano avuto legami con la rivoluzione furono respinti.

Era il momento in cui i ginnasti si considerarono al di sopra di tutti i partiti politici, ma tale atteggiamento non finiva necessariamente per sostenere lo *status quo*, che anzi esso era ormai strettamente collegato con l'avanzata del nazionalismo; questo, sino al 1870, era stato mantenuto in vita mediante un gran numero di feste per lo più locali, ma anche dopo la fondazione del Secondo Reich molti ginnasti pensavano che non fosse stata ancora raggiunta la vera unità, e a volte essi rifiutarono persino di unirsi al coro di adulazioni all'imperatore e al cancelliere. Inoltre, sembra che la libertà costituisse ancora un fine a sé, dal momento che sappiamo che nel Reich

¹³ E. Neuendorf, *Die Deutsche Turnerschaft, 1860-1936*, cit., pp. 144, 23.

¹⁴ *Ibidem*, p. 14.

¹⁵ *Ibidem*, p. 23.

guglielmino unità e libertà non erano procedute di pari passo ¹⁶. L'unificazione realizzatasi nel Secondo Reich appariva ai ginnasti sterile, proprio come le feste imposte dall'alto.

Le feste ginniche continuarono a integrare gli esercizi fisici con il simbolismo e il rituale nazionali. Ritroviamo ancora la medesima arena per le manifestazioni ginniche (*Turnwiese*), ma il *Tie* ora comprendeva anche una sala per le feste. Queste sale, costruite appositamente per l'occasione, consistevano in un palcoscenico per l'esibizione dei cori di massa e in gallerie per le bandiere dei vari gruppi. Si trattava di luoghi di culto, che non avevano ancora raggiunto la più perfetta caratterizzazione in questo senso, ma che già offrivano una sede prestabilita per le celebrazioni nazionali. Queste sale divennero di uso molto comune anche nelle feste nazionali dei cori maschili e delle associazioni dei tiratori, e spesso, progettate da importanti architetti, costituivano un elemento preminente della *mise-en-scène*. Per esempio, la sala costruita per la settima manifestazione ginnica nazionale a Monaco (1889) era circondata da quattro torri simili a bastioni e coronate da obelischi ¹⁷, e in essa le forme classiche si univano allo splendore e alla monumentalità egiziana, secondo una tradizione che abbiamo visto rispettata lungo tutto il secolo anche in molti monumenti.

Alle volte, per amore di varietà, l'arena era dominata da una torre imbandierata, come quella costruita da Paul Bonatz per la festa ginnica nazionale del 1933, consistente in undici piani sulla cui vetta sventolavano cento bandiere provenienti da tutte le province tedesche ¹⁸. Ma si trattava di un caso raro a paragone con le solite sale di più vario uso, in cui potevano esibirsi i cori ed essere rappresentati drammi patriottici.

Lo sviluppo delle associazioni ginnastiche, dalla loro

¹⁶ *Ibidem*, p. 46.

¹⁷ « Deutsche Bauzeitung », II (1889), pp. 444.

¹⁸ P. Bonatz in « Kunst der Nation », 1 maggio 1933, p. 1.

prima esibizione su un prato fuori Berlino, non comportò innovazioni, ma solo un ampliamento della prassi già esistente. Ciononostante nel pensiero di Jahn e dei suoi successori tali feste rivestivano un'importanza fondamentale; alla fine del secolo XIX era ormai diventato chiaro che le competizioni sportive contribuivano alla formazione dell'ideale uomo tedesco e che, cosa ancora più importante, erano ormai una componente della liturgia nazionale.

Erano gli anni in cui si assisteva alla rivalità tra i vari monumenti nazionali, ciascuno pretendendo al privilegio di avere uno spazio per le feste ginniche¹⁹; i ginnasti stessi ritenevano che un monumento potesse essere uno sfondo particolarmente adatto per i loro sacri riti. Non è un semplice caso che Albert Speer abbia paragonato il « sacro spazio » ai piedi del *Niederwalddenkmal* con lo *Zeppelinwiese*, con lo stadio cioè che ospitò molte adunate naziste di Norimberga²⁰: tutti e due offrivano un'ambientazione adatta per la realizzazione di una liturgia nazionale che si esprimeva attraverso il movimento e il ritmo. Naturalmente i ginnasti pensavano che il fine della loro attività fosse lo sport in se stesso, ma secondo molti patrioti durante il Secondo Reich, la ginnastica serviva non solo a rinvigorire i corpi, e perciò a formare dei buoni soldati, ma aveva anche la funzione di festa nazionale.

Questo tipo di nazionalismo si considerava autonomo rispetto al fasto e alla pompa militari ufficiali delle feste dell'età guglielmina. I ginnasti esaltarono il loro patriottismo percorrendo l'intera Germania e più tardi presero contatto con il Movimento giovanile tedesco fondato nel 1901, per il quale l'andare girovagando costituiva una delle principali attività; esso, a sua volta, annoverò Jahn tra i suoi eroi²¹. I ginnasti condivisero con gli aderenti al Movimento giovanile l'ideale della nazione che fosse espressione dello spirito interiore piuttosto che puro e semplice

¹⁹ Vedi p. 101 s.

²⁰ Conversazione con Albert Speer, 16 marzo 1972.

²¹ E. Neuendorf, *Die Deutsche Turnerschaft, 1860-1936*, cit., p. 162.

sfoggio di potenza, un'incarnazione del « bello » nella natura e nel corpo umano. L'escursionismo divenne un rito assolto da tutti e due i movimenti perché collegava l'eterno paesaggio naturale tedesco con l'eterno spirito della nazione. I riti del Movimento giovanile si imperniavano sulle canzoni, sulle danze e sulle rappresentazioni teatrali e i giovani tenevano in maggior conto la danza della ginnastica perché pensavano che la mera forza fisica dovesse sublimarsi in una manifestazione ritmica, estetica, « poetica »²². Essi insomma mettevano in primo piano l'aspetto spirituale, mentre Jahn aveva considerato più importante il vigore fisico, in sostanza perché la sua maggiore preoccupazione era rivolta, in anni in cui la reazione europea, prodotto del Congresso di Vienna, doveva essere combattuta in concreto e non solo esaltando lo spirito patriottico, a un'effettiva valentia militare.

I ginnasti, come del resto il Movimento giovanile, puntavano sui piccoli gruppi e di conseguenza si opponevano a tutti gli sport di massa. Quando dopo il 1883 furono fondate vaste associazioni sportive, quelle dei canottieri, dei nuotatori e del gioco del pallone, i ginnasti se ne tennero fuori²³. Essi avevano in comune con il Movimento giovanile anche alcuni simboli, come le bandiere, i fuochi sacri e la danza popolare, e al pari di esso consideravano il canto comune l'espressione simbolica del sentimento nazionale; bisogna però notare che a quel tempo i due movimenti erano veramente costituiti da giovani ed è quindi naturale che essi avessero un'identica visione di se stessi. Uno dei dirigenti dei ginnasti, Edmund Neuendorf, era anche capo nazionale di una vasta organizzazione del movimento giovanile (i *Wandervogel*), ma non è certo l'unico esempio di un legame personale tra queste associazioni, un legame che del resto anche in questo caso non divenne mai tanto stretto quanto lo era

²² K. Seidelmann, *Bund und Gruppe als Lebensformen Deutscher Jugend*, Munich, 1954, p. 294.

²³ E. Neuendorf, *Die Deutsche Turnerschaft, 1860-1936*, cit., p. 176.

stato in precedenza quello esistente tra i ginnasti e il movimento delle confraternite, perché i ginnasti si preoccuparono sempre di mantenere pura da ogni contaminazione la propria organizzazione. In essa inoltre molti adulti avevano un ruolo preminente, cosa che non avvenne mai nel Movimento giovanile in cui vigeva il motto i « giovani coi giovani »²⁴. È piuttosto significativo che Neuendorf si proclamasse apertamente *völkisch*, pur sostenendo contemporaneamente che si doveva diffidare fortemente di un nazionalismo che si presentasse come principio basilare di un programma politico di un partito. Il nazionalismo, egli affermò, era parte integrante dello spirito tedesco e il suo patrocinio ufficiale nel Secondo Reich avrebbe semplicemente avuto la conseguenza di rendere superficiale il sentimento nazionale. Nonostante il fatto che egli avesse scritto « chi non può odiare non può nemmeno veramente amare », Neuendorf si oppose all'esclusione degli ebrei dalla sua associazione del Movimento giovanile²⁵; egli, in sostanza, non fece altro che accordare il culto mistico per il proprio paese con gli ideali di Jahn di bellezza e virtù: il pensiero di Neuendorf è di particolare interesse per noi perché egli costituisce un esempio tipico di come all'interno del movimento dei ginnasti si incrociassero molte e diverse correnti di opinioni. L'organizzazione tedesca dei ginnasti, pur attaccando quella austriaca perché escludeva gli ebrei, condannava però anch'essa ogni « internazionalismo »²⁶. Ne risultò che dal 1892 in poi sorsero, in opposizione all'organizzazione tradizionale dei ginnasti, molte altre associazioni ginnastiche dei lavoratori autonome l'una dall'altra; anch'esse, però, come vedremo, condividevano con l'organizzazione madre l'aspirazione al culto e al rituale, che sembrava essersi oramai incarnata in tutti i ginnasti tedeschi, sia che avessero come fine ultimo la rigenerazione nazionale, sia la giustizia

²⁴ J. Dieckert, *Die Turnerjugendbewegung*, Stuttgart, 1968, p. 22.

²⁵ *Ibidem*, pp. 26, 29.

²⁶ E. Neuendorf, *Die Deutsche Turnerschaft 1860-1936*, cit., pp. 139, 146.

sociale. Dopo il 1918 i ginnasti dell'originaria *Deutsche Turnerbund* accentuarono il militarismo già in loro tradizionale, intraprendendo un'attività antirepubblicana che si estrinsecò nella raccolta di firme contro la pace di Versailles e nell'appoggio alla Lega navale tedesca e all'Associazione dei tedeschi all'estero²⁷.

È abbastanza naturale che questa ostilità contro la repubblica portasse a un'accentuazione della pratica del culto: i ginnasti opposero così alle feste della repubblica di Weimar, per esempio al giorno della Costituzione, le proprie feste, e celebrarono Ermanno il germanico nella foresta di Teutoburgo e con grande solennità posero un busto di Jahn nel *Walhalla*²⁸. Ora le feste compresero anche un'ora speciale di adorazione, una prassi che naturalmente aveva sempre fatto parte delle feste, ma che ora fu estesa a particolari riunioni serali, la cosiddetta « ginnastica spirituale ». A queste riunioni tutti potevano partecipare e in esse venivano narrate antiche saghe germaniche o racconti di fate, venivano rievocati eventi del passato tedesco e nello stesso tempo, con sempre maggiore frequenza, si suonava musica popolare e si ballavano danze folcloristiche²⁹. Si voleva che serate di questo genere si contrapponessero a quelle riunioni in cui scorrevano fiumi di birra e che spesso nel passato avevano accompagnato le esibizioni dei ginnasti. Erano serate in cui dovevano trionfare le « intrinseche qualità, genuinamente nobili, dei tedeschi »³⁰. Nel 1927 Neuendorf proclamò: « Jahn ha detto che la ginnastica fa parte di una concezione del mondo, e così deve tornare ad essere »³¹; sul piano politico questa concezione del mondo formulata da Jahn si risolse in adesione al partito nazionale tedesco e non ai nazionalsocialisti; lo stesso avvenne per i tiratori scelti; ma quella che attrasse i ginnasti fu l'ala *völkisch* di destra

²⁷ J. Dieckert, *Die Turnerjugendbewegung*, cit., p. 21.

²⁸ E. Neuendorf, *Die Deutsche Turnerschaft, 1860-1936*, cit., p. 215.

²⁹ J. Dieckert, *Die Turnerjugendbewegung*, cit., p. 49.

³⁰ *Ibidem*, p. 49.

³¹ E. Neuendorf, *Die Deutsche Turnerschaft, 1860-1936*, cit., p. 218.

del partito nazionale tedesco. Ciononostante i nazisti tentarono di infiltrarsi tra i ginnasti; certamente intorno al 1930 molti loro dirigenti locali avevano aderito al partito nazista e lo stesso Neuendorf vi si iscrisse nel 1932³².

Hitler valutò pienamente quale forza rappresentassero i ginnasti nella vita della Germania. Il 30 luglio 1933 assistette con von Papen e Goebbels alle manifestazioni ginniche di Stoccarda e non mancò di lusingare i ginnasti proclamandoli i migliori rappresentanti delle forze vitali del *Volk*. Ma sebbene nel 1933 Neuendorf, ormai nazista, fosse il « capo » dei ginnasti, non tutto andava però liscio per loro, il cui desiderio, come quello di numerose altre organizzazioni, di poter continuare anche nel Terzo Reich a mantenere intatta la propria identità si dimostrò inattuabile: nel 1933, H. von Tschammer und Osten, nominato capo delle attività sportive del Reich, subito impose il suo controllo anche sui ginnasti³³. La *Deutsche Turnerbund* fu dapprima sottoposta al controllo nazista e poi, nel 1938, dopo un notevole intervallo di tempo, fu sciolta. La stessa sorte subirono tutte le altre organizzazioni, quelle corali e quelle dei tiratori, che con l'associazione ginnastica si erano tanto adoperate per creare la liturgia nazionale e per conservarla lungo oltre un secolo.

La ginnastica era stata uno dei crogiuoli dove si era forgiata la coscienza nazionale dei tedeschi. Ai confini del Reich, in Austria e nei territori dei Sudeti, l'organizzazione assunse un atteggiamento aggressivamente nazionalista. I ginnasti austriaci aggiunsero nel 1880 una pregiudiziale ariana ai loro regolamenti e la loro lega era vicina alle posizioni pangermaniste di Georg von Schönerer. Dopo la guerra, Konrad Henlein fece della Lega tedesca nei territori dei Sudeti il punto di raccolta del movimento *völkisch*. Egli ristrutturò la sua organizzazione secondo

³² J. Dieckert, *Die Turnerjugendbewegung*, cit., p. 94.

³³ Vedi E. Neuendorf, *Die Deutsche Turnerschaft, 1860-1936*, cit., pp. 247 ss. Neuendorf non scrisse l'ultimo capitolo del suo libro, che fu invece scritto al suo posto dai nazisti: J. Dieckert, *Die Turnerjugendbewegung*, cit., p. 94.

i principi gerarchici e si adoperò per far trionfare il principio della « virilità e di un atteggiamento eroico verso la vita »³⁴. Ma la passione per la ginnastica valicò i confini della Germania e non rimase prerogativa dei tedeschi. L'equivalente ceco dei ginnasti sudeti di Henlein, il movimento Sokol, adattò la teoria e la pratica dei ginnasti tedeschi ai propri fini nazionali e ne accettò le feste e i simboli. Anche gli ebrei verso il volgere del secolo avevano costituito delle proprie associazioni, e queste a loro volta si trasformarono in arene per i dibattiti sul sionismo, anch'esso in fondo un nazionalismo alla ricerca di proprie radici spirituali. I ginnasti ebrei amavano infatti citare le parole di Arndt, secondo cui lo « spirito sorge dalla fiamma » e ripetevano che gli ebrei anelano alla « libertà e a una patria »³⁵; una patria però che per loro era il *Volk* ebraico. Gli antichi eroi — Geibel, Uhland, Scheffel, i letterati rappresentanti del sentimento nazionale tedesco — furono richiamati in vita e insieme con loro le canzoni *yiddish*³⁶.

La ginnastica svolse così una funzione importante in tutta l'Europa centrale, preservando e ampliando la consapevolezza che il sentimento nazionale trova la sua espressione migliore nella liturgia e nei simboli, nelle feste e nell'atmosfera da esse suscitata. Ma non fu solo la ginnastica a dare vita a organizzazioni importanti per lo sviluppo della nuova politica; altre associazioni, che egualmente comprendevano settori rappresentativi dell'intera popolazione, assolvevano a determinati riti, ed esibivano determinati simboli a testimonianza del loro patriottismo: tra queste quelle che ebbero maggiore peso furono le associazioni dei cori maschili e quelle dei tiratori scelti.

³⁴ K. Henlein, *Reden und Aufsätze zur Völkischen Turnbewegung*, 1928-1933, Karlsbad, 1934, p. 112.

³⁵ *Jüdisches Vereins-Liederbuch*, pubbl. a cura dell'Ausschuss der Jüdischen Turnerschaft, Berlin, 1911, p. 29.

³⁶ *Ibidem*, pp. 38, 99 (le canzoni *yiddish* erano tradotte in tedesco).

II

I cori maschili occuparono ben presto un posto importante nelle cerimonie nazionali. Dalla seconda metà del secolo XIX in poi non vi furono inaugurazioni di monumenti nazionali né feste che potessero fare a meno di loro. Essi erano parte integrante della liturgia nazionale alla cui evoluzione diedero il loro contributo particolare. La rinascita della canzone popolare all'inizio del secolo XVIII era alla base di questa evoluzione, ma le sue origini più dirette vanno cercate nelle esigenze culturali della borghesia nell'età dell'illuminismo e nel declino della musica sacra nei primi anni del secolo XVIII. Sebbene a quest'epoca fossero caduti in disuso i cori chiesastici borghesi, le piccole comunità pietistiche però ancora ponevano il canto al primo posto dei loro servizi religiosi. La « comunità dei fratelli » (*Brüdergemeinde*) coltivò il canto semplice e il suo esempio ridiede vigore, all'inizio dell'Ottocento, all'uso del canto nel servizio protestante³⁷. Ciononostante i canti e la musica da chiesa furono limitati alla sfera puramente religiosa, pur continuando a influenzare l'attività dei cori laici e ad essere adottati in molte feste nazionali nella prima metà del secolo XIX.

All'affacciarsi del nuovo secolo si pensava che una persona istruita dovesse non solo possedere la capacità di apprezzare gli antichi, ma avere anche gusti musicali. Coltivare la propria voce e cantare in compagnia dei propri amici divenne di moda; le feste familiari comprendevano ora anche esibizioni musicali e le ragazze cantavano mentre sedevano intorno al tavolo per il tè del pomeriggio³⁸.

Furono fondate accademie musicali per chi voleva insegnare o perfezionare l'arte del canto e a Berlino nel 1790 fu costituito il più famoso di questi istituti, l'Accademia di canto, la cui influenza non solo si irradiò per

³⁷ Ch. Albrecht, *Schleiermachers Liturgik*, cit., pp. 79, 100.

³⁸ E. Preussner, *Die bürgerliche Musikkultur*, Kassel e Basel, 1935, p. 126.

tutta la Germania, ma giunse anche in Russia e in Francia³⁹. Nel 1809 Karl Friedrich Zelter fondò a Berlino il suo circolo per cantanti (*Liedertafel*), che offriva la possibilità agli uomini di incontrarsi in un luogo che non fosse una casa privata per cantare insieme; fu la prima organizzazione corale tedesca a non avere alcun rapporto con qualsiasi chiesa, e poiché fu fondata proprio negli anni della conquista napoleonica, essa sin dall'inizio tese naturalmente ad accentuare il proprio carattere patriottico. Ma era un circolo esclusivista e l'appartenervi conferiva un particolare prestigio sociale, per cui sino al 1909 non superò mai i 190 membri⁴⁰. Questo si spiega col fatto che Zelter volle riunire una scelta società borghese e nazionale per la quale il canto rappresentasse solo un allargamento degli orizzonti della tipica vita familiare della borghesia; come si esprime verso il 1810 il circolo corale di Mannheim, tali circoli avevano a loro fondamento le « formalità e le condizioni della vita borghese »⁴¹. Questi ristretti orizzonti furono allargati da Hans Georg Nägeli (1773-1836), che nel primo decennio dell'Ottocento, autonomamente da Zelter, fondò circoli di cantanti in Svizzera con lo scopo di creare un vasto movimento musicale borghese e quindi di segnare una separazione più netta tra il canto privato e quello pubblico. La musica, egli affermò, doveva superare i confini domestici e diventare uno strumento di cultura e di istruzione. Nägeli si oppose perciò al frazionamento in tanti piccoli circoli esclusivistici della vita musicale che in questo modo « non sarebbe mai uscita dall'ambito privato per dar vita a un'attività pubblica ». Il suo circolo, già più vasto di altri, tentò di dare un proprio contributo alla creazione di un'« attività pubblica, degna, rigeneratrice e patriottica »⁴². La futura

³⁹ *Ibidem*, pp. 128, 129.

⁴⁰ *Hundert Jahre Männergesangverein « Arion » v. 1829*, Neu Brandenburg, 1929, pp. 19-20, 22.

⁴¹ H. Staudinger, *Individuum und Gemeinschaft in der Kulturorganisation des Vereins*, Jena, 1913, p. 62.

⁴² E. Preussner, *Die bürgerliche Musikkultur*, cit., p. 141.

funzione dei cori di questo tipo risulta insomma in modo più chiaro nelle teorizzazioni di Nägeli che non negli obiettivi esclusivamente patriottici di Zelter.

Furono questi i precursori del movimento dei cori maschili, ma l'esclusivismo borghese che li caratterizzò sin dall'inizio doveva costituire un continuo ostacolo al loro sviluppo. Lungo tutto il corso della loro storia essi si trovarono infatti di fronte al problema di come infrangere i ristretti confini entro i quali si erano sino allora mossi e di come diventare delle organizzazioni veramente nazionali. Essi sentirono il pressante bisogno di abbandonare il proprio esclusivismo e di attirare nella loro orbita tutto il popolo, di usare insomma la propria arte per svolgere un ruolo significativo nella liturgia nazionale. La vita musicale doveva fondersi, attraverso il canto, con la vita sociale e in questa esigenza fu presente sin dall'inizio un forte motivo patriottico. Le persone che si dedicavano al canto corale vivevano anche, in un certo senso, in comunione tra loro e questo avveniva sotto la spinta della lotta per la liberazione nazionale.

Le canzoni più popolari del tempo non erano naturalmente un'esclusiva dei circoli dei cantanti; le canzoni per la liberazione e la libertà della nazione erano note a tutti e non solo a un particolare settore della popolazione. Esse erano state composte per essere cantate nel paesaggio naturale della Germania, nella foresta germanica o persino nei caffè dei parchi berlinesi, erano appelli all'unità nazionale e invitavano a diffondere il loro messaggio presso tutti coloro in grado di collaborare al suo raggiungimento.

Un esempio illuminante della forza patriottica contenuta in una canzone è offerto dal canto *La sentinella sul Reno* (*Die Wecht am Rhein*), che, ispirato da una poesia di un oscuro funzionario statale, fu composto nel 1840 quando sembrava che la Francia stesse per allargare i suoi confini al Reno. Immediatamente *La sentinella sul Reno* divenne una delle canzoni più popolari nella nazione divisa e i contemporanei ci narrano che essa era cantata,

nei salotti e per le strade, non solo nella Renania, ma nell'intera Germania; era diventata un simbolo attraverso il quale le masse potevano esprimere e comunicare il loro entusiasmo patriottico⁴³. Le società dei cori maschili non poterono ignorare questo fenomeno, tanto più che le canzoni nate dalla guerra di liberazione (molte composte da Arndt) già si erano conquistate una durevole popolarità.

Sebbene fossero composte in prevalenza da borghesi, tali società corali compresero anche sin dall'inizio una gran varietà di classi sociali. Alcuni cori furono fondati durante la prima metà del secolo XIX e il primo fu probabilmente la *Singgesellschaft* di Meigen, costituitosi nel 1801 e che in un primo momento si mantenne fedele al *Libro degli inni* protestante; verso gli anni '40 esso si esibiva nelle fiere del circondario⁴⁴. Ma si trattò di iniziative, nel migliore dei casi, sporadiche. La rivoluzione del 1848 segnò un'interruzione nell'attività dei cori maschili e bisogna perciò arrivare agli anni '50 e '60 per ritrovarli ormai trasformati in solide e stabili associazioni⁴⁵. Ma l'unità nazionale non era stata raggiunta, e perciò quel dinamismo che aveva animato la lotta contro Napoleone si trasferì ora in uno sforzo mirante a stringere con maggiore forza i divisi tedeschi. E cosa si prestava meglio a questo scopo delle canzoni popolari o dei canti per la libertà nazionale? I cori parteciparono alle feste nazionali, ma anche in assenza di occasioni del genere le loro riunioni settimanali o mensili servirono a rafforzare il sentimento patriottico.

Fu questo il momento in cui alcune associazioni locali cominciarono a elaborare un proprio rituale. All'inizio esse avevano dato concerti pubblici o avevano semplicemente offerto serate per i propri membri, ma ben pre-

⁴³ I. Veit-Brause, *Die deutsch-französische Krise von 1840*, pp. 125-127.

⁴⁴ R. Haase, *Geschichte des Solinger Chorwesens*, Köln, 1956, p. 9.

⁴⁵ « Der Männerchor », in 41926, fasc. 20, p. *Festbuch des Männer-Gesangvereins Ettenheim 1862-1912*, Ettenheim s. d., p. 5.

sto si procurarono una bandiera, che fu consacrata con la partecipazione dell'intera popolazione. Persino in città piccole come Ettenheim (con circa 19.000 abitanti) esse diedero feste e si esibirono in gare canore, motivo di attrazione anche per tutte le comunità vicine. A Ettenheim, per esempio, la festa del 1896 si aprì con una funzione religiosa in chiesa e proseguì poi con una processione, con concerti, gare canore e danze. A volte si univano ad esse i ginnasti e le associazioni dei combattenti; questi spettacoli non erano un'esclusiva dei complessi nazionali, ma a Ettenheim ai cori maschili si unì, rafforzandoli, la brigata dei pompieri⁴⁶. Sembra che i cori cogliessero ogni occasione per esibirsi, si trattasse di fiere, di feste dei tiratori, di carnevali o di semplici riunioni in osterie⁴⁷: ma sempre, e particolarmente forte nei cori fondati dopo il 1848, predominava la spinta patriottica e nazionale⁴⁸. Caduti ormai in disuso gli esclusivistici circoli corali, fu solo questione di tempo perché le numerose associazioni corali autonome si costituissero in un'unica organizzazione. L'appello per la fondazione di una « Associazione corale tedesca » (*Deutscher Sängerbund*) del 1862 poneva l'accento sulla necessità di unione tra le varie « tribù germaniche » e di collaborazione tra loro per sostenere la forza e la potenza tedesche⁴⁹. L'associazione patrocinò feste annuali e gare canore, che ben presto assunsero la fisionomia di feste nazionali: i cori percorrevano la città con bandiere ed emblemi (naturalmente non mancava la quercia germanica), ascoltavano discorsi patriottici e la lettura di poesie nel salone per le feste e cantavano le proprie canzoni. Spesso alla celebrazione di queste *Sängerfeste* si univano le associazioni dei tiratori e dei ginnasti e ben presto l'intero spettacolo assunse l'aspetto di una manifestazione di massa.

⁴⁶ *Festbuch ... Ettenheim*, cit., pp. 4, 6, 8; vedi anche « Festprogramm 1912 ».

⁴⁷ H. von Radzibor, *Untersuchungen zur Musikgeschichte der Stadt Düren*, Köln, 1969, p. 63.

⁴⁸ E. Preussner, *Die bürgerliche Musikkultur*, cit., p. 134.

⁴⁹ Citato in « Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes », 1926, p. 2.

Quando nel 1871 l'unità tedesca divenne una realtà, anche le associazioni corali dovettero affrontare gli stessi problemi che si ponevano per le feste e i monumenti nazionali. Le tradizioni esclusivistiche borghesi minacciavano di riaffermarsi, e non perché dopo il 1871 il pubblico venisse ignorato, ma perché era stato semplicemente degradato al rango di spettatore. Sempre i cori maschili avevano dato concerti per il pubblico, ma ora questa forma di intrattenimento tornò in primo piano. È abbastanza significativo che le associazioni corali cominciarono ad accogliere aderenti che non partecipavano più alle attività musicali, con la conseguenza che l'aspetto puramente sociale delle loro riunioni assunse un'importanza prevalente. Contemporaneamente, esse cessarono di eseguire cori a una voce, ma adottarono accordi armonici più complessi⁵⁰, che se potevano entusiasmare il pubblico dei concerti allontanavano però la partecipazione attiva del popolo. Il giornale ufficiale della *Sängerbund* cercò invano di opporsi a questa tendenza e condannò le esecuzioni concertistiche chiuse alla partecipazione del pubblico, perché non servivano più a portare il canto al *Volke*⁵¹ e minacciavano seriamente la funzione del coro come parte del culto nazionale.

Oltre a questi problemi, cominciarono a farsi sentire in maniera determinante anche le divisioni sociali presenti nel Secondo Reich. È vero che già negli anni '50 gli ebrei avevano fondato proprie associazioni corali, dato che il tempo in cui erano ammessi a unirsi al canto degli altri per celebrare la battaglia di Lipsia era ormai lontano⁵², ma la maggior parte delle associazioni corali era ancora formata da una larga rappresentanza di tutte le componenti della popolazione, malgrado le scissioni che già cominciavano a farsi strada nel corpo sociale del Secondo Reich. Ciononostante ci è dato di leggere continue lamentele per

⁵⁰ A. Staudinger, *Individuum und Gemeinschaft*, cit., pp. 92, 94-85.

⁵¹ « Deutsche Sängerbundeszeitung », 7 aprile 1909, p. 250.

⁵² H. Staudinger, *Individuum und Gemeinschaft*, cit., p. 102.

la tendenza di ciascuna categoria professionale, e tra queste particolarmente attive erano quelle degli insegnanti e dei fornai, a costituire un proprio coro⁵³; e inoltre le classi più alte erano sempre meno presenti nelle associazioni corali, mentre invece aumentava la percentuale degli artigiani, di piccoli commercianti e degli operai⁵⁴. Questo fenomeno non si arrestò nemmeno dopo che i lavoratori socialdemocratici cominciarono a costituire propri cori e nel 1894 fondarono l'« Associazione corale dei lavoratori », perché ciò non impedì che molti operai continuassero a rimanere fedeli alla vecchia *Deutsche Sängerbund*, la quale perciò, pur avendo ormai una base sociale più ristretta, non divenne mai un'organizzazione esclusivamente piccolo borghese; le statistiche sugli iscritti riescono a malapena a dare un'idea esatta del fenomeno, ma sappiamo che nel 1895 l'associazione contava circa 82.000 cantanti⁵⁵.

Negli anni in cui le associazioni corali si dibattevano in questi problemi la spinta nazionalista si faceva sempre più forte. Il sentimento di attaccamento alla nazione era l'elemento unificatore delle diverse associazioni corali e agiva attraverso il ricordo del ruolo da esse svolto nella lotta per l'unificazione. Ora, durante il Secondo Reich, questo patriottismo era fin troppo spesso confinato in canzoni cantate in « piacevoli » serate rallegrate dalla birra, dalle danze e da spettacoli leggeri. In realtà però le associazioni non si chiusero mai nel loro ristretto ed esclusivo ambiente, ma presero parte costantemente a tutti gli avvenimenti nazionali di qualsiasi genere: alla celebrazione del sessantesimo compleanno di Bismarck (1875), così come all'inaugurazione di un gran numero

⁵³ « Deutsche Sängerbundeszeitung », 7 aprile 1909, p. 251.

⁵⁴ H. Staudinger, *Individuum und Gemeinschaft*, cit., p. 97.

⁵⁵ « Die Sängerrhalle », 17 gennaio 1895, p. 25; anche quando alcune associazioni del tipo della Concordia di Mannheim ebbero una prevalenza operaia tra i loro iscritti esse avevano ancora una commissione giudicatrice nelle gare composta da membri della famiglia reale, da nobili e da esponenti dell'alta borghesia. H. Staudinger, *Individuum und Gemeinschaft*, cit., p. 105.

di monumenti nazionali; a volte si univano ai ginnasti e alle associazioni di tiro per organizzare una festa, come avvenne per esempio per quella commemorativa della conquista di Metz (1870) o per il *Sedanstag* (1877)⁵⁶. Grande popolarità avevano tra i cori la figura di Ermano il Cheruscio (Arminio) e una composizione per coro composta per celebrare il centenario della battaglia della Foresta di Teutoburgo⁵⁷.

La *Deutsche Sängerbund* si impegnò per diffondere vecchie e nuove canzoni patriottiche attraverso il proprio giornale, le cui pagine erano piene di inserzioni pubblicitarie su queste composizioni; lo stesso imperatore Guglielmo II, ben consapevole del loro fedele e « rispettabile » patriottismo, si avventurò a comporre alcune canzoni per coro, purtroppo senza molta fortuna, perché la « *Sängerzeitung* » criticò le sue produzioni artistiche e, pur se si mostrava abbastanza fiera per il fatto che lo stesso imperatore fosse un cantante, rilevò che non erano « sempre molto felici »⁵⁸. I canti per la libertà erano ora diventati rari e al loro posto andavano di moda canzoni encomiastiche gradite alle sfere dirigenti. La *Sängerfest* continuò tuttavia a celebrare il rito nazionale nella stessa maniera in cui esso si era svolto prima dell'unificazione.

Le associazioni corali austriache aderivano anch'esse alla *Deutsche Sängerbund* e nel 1912 riunivano 30.000 iscritti su un totale di 160.000⁵⁹: per esse, non avendo l'Austria ottenuta l'unità nazionale nel Reich tedesco, la lotta per la liberazione nazionale era ancora una realtà. Le associazioni corali austriache si impegnarono perciò a dare un nuovo slancio alla *Sängerbund*. Esse consideravano ancora il canto un'arma rivoluzionaria; scrivendo ai loro fratelli tedeschi sull'« ondata di aggressività esercitata dagli slavi », li esortarono a mostrare maggiore amo-

⁵⁶ Per esempio *100 Jahre Vereinsgeschichte des Männergesangsvereins « Lieberkranz » Oldenburg-OLD*, s. I., 1956, pp. 14, 18, 20.

⁵⁷ « *Deutsche Sängerbundeszeitung* », 27 gennaio 1909, I, p. 651.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 67.

⁵⁹ *Ibidem*, 5 gennaio 1910, II, p. 4.

re per il *Volk*⁶⁰. Mentre in Germania il problema dell'antisemitismo era accuratamente evitato, esso ebbe invece un ruolo ben preciso nei cori austriaci che infatti respinsero gli ebrei. Gli austriaci, che non perdevano occasione per farsi sentire, ammonivano i cori tedeschi di non dimenticare che la loro missione era quella di riunire tutto il *Volk* senza tener conto dei confini nazionali⁶¹.

Anche durante gli anni tanto contrastati dalle divisioni della repubblica di Weimar, le associazioni corali tedesche continuarono a nutrire profondi interessi nazionali e in armonia con la loro vecchia tradizione tentarono di favorire l'unità di tutti i tedeschi. Esse perciò non solo mantennero nella loro organizzazione i cori austriaci, ma s'interessarono anche a tutti i tedeschi che vivevano all'estero e i loro cori si recavano a visitare tutte le comunità tedesche fuori dai confini della patria per rafforzare il loro sentimento *Volk*⁶². La *Sängerbund* ora si gloriava di essere al di sopra di tutti i partiti politici e auspicava che sul suo esempio la Germania si liberasse da ogni divisione interna: i cori, affermava, servono l'intera patria⁶³. Sembra che la travagliata repubblica di Weimar abbia dato un nuovo impulso ai cori e alle loro feste. Nel 1924 a una di queste parteciparono 40.000 persone, tra uomini e donne, e la stessa *Sängerbund* nel 1925 contava 500.000 membri⁶⁴. Ma il menar vanto di essere al di sopra dei partiti politici non significava necessariamente slealtà verso la repubblica; i cori parteciparono al Giorno della costituzione così come sotto l'impero avevano partecipato a manifestazioni analoghe⁶⁵, forse perché la loro tradizionale posizione a sostegno delle istituzioni vigenti era sufficientemente forte per mettere a tacere ogni

⁶⁰ *Ibidem*, 22 febbraio 1910, II, p. 156.

⁶¹ *Ibidem*, 4 gennaio 1911, III, p. 3.

⁶² *Hundert Jahre Männergesangverein « Arion » v. 1829*, Neu Brandenburg, 1929, p. 80.

⁶³ « *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes* », Dresden, 1926, p. 19.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 20, 83.

⁶⁵ *100 Jahre Vereinsgeschichte ... « Liederkrantz » Oldenburg*, cit., p. 89.

aperto antirepubblicanesimo, e non per nulla la repubblica elargiva sovvenzioni alla *Sängerbund*⁶⁶. Bisogna inoltre sottolineare il fatto che, a differenza dei tiratori scelti e dei ginnasti, i cori maschili avevano sempre partecipato a ogni genere di feste, locali, politiche e non politiche, spinte dal loro amore per il canto a mettere da parte ogni considerazione di fede politica. È una realtà che deve essere tenuta presente anche per quel che riguarda il loro atteggiamento verso la repubblica, un atteggiamento che, abili come esse erano nell'adattarsi al nuovo regime, era in netto contrasto con quello degli altri gruppi.

Le associazioni corali continuarono comunque a celebrare feste patriottiche come l'anniversario dell'inaugurazione dell'*Hermannsdenkmal* e ad esaltare Bandel come il degno successore dello stesso Arminio. Ai tedeschi, così ci dice la *Deutsche Sängerbund*, piace venerare un personaggio eroico⁶⁷ e i monumenti nazionali devono tenere desta in noi la coscienza dell'unità nazionale, specialmente in tempi in cui manca un capo nazionale. Questo modo di sentire però poteva difficilmente costituire un fatto positivo per la repubblica, anche durante i suoi anni più tranquilli e stabili. La *Sängerbund* perpetuò infatti le tradizioni guglielmine anche durante la repubblica, senza però assumere una posizione apertamente ostile verso il regime e anzi collaborando addirittura a volte con esso. Le associazioni dei ginnasti e dei tiratori scelti invece, pur strettamente collegate con i cori nelle feste celebrate in comune e nel comune sentimento patriottico, non si compromisero con la repubblica sino a questo punto.

Negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale, intanto, la musica per coro si era evoluta al punto da diventare una nuova forma artistica. Erich Streubel fondò il « dramma corale di movimento » (*Chorisches Bewegungsspiel*), nel quale, grazie a una combinazione di musica e movimento, era affidato ai cori il

⁶⁶ « Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes », Dresden, 1933, p. 44.

⁶⁷ *Ibidem*. 1926. p. 102.

compito di suscitare la sensazione del dramma, mentre l'intera massa del coro, muovendosi ritmicamente, doveva dare alla propria partecipazione al culto nazionale una dimensione completamente nuova. « I cori ritmici », insomma, servivano a fondere « la musica con la rappresentazione visiva »⁶⁸, anche se però in questo genere di spettacolo la musica tendeva ad essere relegata sullo sfondo. Lo stesso Streubel sentì l'influenza dei cosiddetti « drammi ritmici » (*Bewegungsspiele*) che, a partire dal 1919, accentuarono il movimento di gruppo per esprimere l'azione drammatica del testo. In essi ebbe una parte importante la danza moderna, con il suo dar risalto al movimento ritmico e nello stesso tempo alla coesione del gruppo. Questi cori cantavano e si muovevano, ma si impegnavano anche in un dialogo con un unico interlocutore, in una sorta di colloquio tra prete e comunità di fedeli. Così, per esempio, Streubel descrive uno di questo spettacoli: muovendosi ritmicamente i cori danno inizio ai canti, suggerendoli così agli altri; degli araldi recitano versi, e gli altoparlanti annunciano le canzoni alle quali il pubblico è pregato di unirsi. Oltre un decennio dopo il teatro nazista *Thing* riesumò il « dramma corale di movimento » perché si prestava particolarmente bene a simboleggiare la comunione della razza e del *Volk*⁶⁹.

Le esibizioni dei cori erano ora diventate dei drammi, o piuttosto dei riti liturgici veri e propri. La musica tendeva a scomparire completamente e al suo posto si affermarono i cosiddetti « cori recitativi », in cui spiccavano con maggiore chiarezza le parole della liturgia e in cui le canzoni più lunghe potevano essere sostituite da frasi concise e ricche di significato recitate dal coro. In questo genere, come vedremo più avanti, il movimento dei lavoratori fu all'avanguardia e le sue feste di massa,

⁶⁸ Intervista di Erich Streubel in « Kunst der Nation », 1 dicembre 1933, p. 1.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 2; vedi per esempio, W. Reeg, *Tag deutscher Stämme. Chorisches Spiel für die deutsche Jugend*, Mülhausen i. Thur., s. d., pp. 3, 12, 16. Per il *Thing* vedi pp. 131 ss.

successivamente alla prima guerra mondiale, offrirono dei vivi esempi di questo tipo di liturgia. I nazisti in un primo momento si servirono senza risparmio dei cori recitativi, non senza riconoscere ai comunisti il merito di avere valorizzato questa forma di spettacolo⁷⁰. Ma in realtà essa si dimostrò ben presto troppo artificiosa e i testi adatti per questo genere troppo difficili per avere successo. Inoltre sembra che lo stesso Hitler, appassionato dell'opera, abbia preferito il dramma musicale a questi « drammi per parole »⁷¹. Ciononostante la parte recitata dal coro restò a far parte della dossologia delle riunioni di massa naziste, mentre il vero e proprio spettacolo corale fu retrocesso nello sfondo.

I cori continuarono ad esibirsi in una maniera più tradizionale anche quando si impegnavano in un dialogo o con un interlocutore o con le masse; essi erano un elemento essenziale del rito del culto nazionale, così come lo erano sempre stati. La fusione della musica con i testi liturgici era stata sempre una componente fondamentale delle cerimonie sacre e i nazisti giunsero a usare persino l'organo per esaltare il sentimento religioso. Hitler in persona ordinò che fosse installato un organo gigantesco nella sala dei congressi di Norimberga⁷²; a prescindere insomma dal canto di massa in uso nella maggior parte delle riunioni naziste, il ruolo del coro giunse al suo apice durante il Terzo Reich.

Quando i nazisti andarono al potere, la Società corale tedesca sperò di poter continuare a partecipare alle feste nazionali come organizzazione indipendente. E in effetti in un primo momento essa partecipò alle feste che vennero riesumate in questi anni, come la Giornata del raccolto o la Festa del lavoro⁷³. La *Sängerbund* cercò

⁷⁰ Gott, *Freiheit, Vaterland, Sprech-Chöre der Hitler-Jugend*, cit., p. 7.

⁷¹ A. S. Ziegler, *Adolf Hitler aus dem Erleben dargestellt*, Göttingen, 1964, pp. 60-61.

⁷² Kl. Vondung, *Magie und Manipulation*, cit., p. 146.

⁷³ « Frankische Sängszeitung », 15 maggio 1936, pp. 106-110.

di adeguarsi al nuovo regime dando la preminenza alle canzoni popolari e patrocinando competizioni di *Volkslieder*. Ma la sua tradizione concertistica e il suo esclusivismo erano ancora troppo forti, malgrado gli sforzi dei suoi dirigenti di contrastare questi atteggiamenti. Inoltre, poiché i nazisti avevano accusato la melodia polifonica a quattro voci, allora di moda, di impedire la partecipazione popolare al canto, si fece strada la richiesta del « canto aperto » al quale tutti potessero unirsi ⁷⁴. La *Sängerfest* del 1933 fu proclamata un'« ora sacra per tutti i tedeschi », al di sopra delle parti, ma nonostante la retorica di questa rivendicazione i nazisti ne diffidarono ⁷⁵. Essi corteggiarono apertamente questa importante organizzazione: Wilhelm Frick nella sua qualità di ministro dell'Interno e lo stesso Rudolph Hess assicurarono alla *Sängerbund* che le organizzazioni corali naziste non le avrebbero fatto concorrenza e nel 1933 Hitler ricevette i dirigenti dell'Associazione; l'odiata rivale, la Società corale dei lavoratori, fu sciolta ⁷⁶.

Malgrado questi gesti, alcuni dirigenti dell'Associazione corale guardavano però con rimpianto alla repubblica di Weimar, sotto la quale essi avevano avuto assicurato l'appoggio dello stato, che veniva ora gradatamente a mancare. Le organizzazioni corali naziste continuarono a svolgere la loro attività e a dominare la liturgia nazista, e avveniva che più i nazisti si servivano dei cori e più inevitabilmente la *Sängerbund* era assorbita dalle organizzazioni naziste. Nel 1934, quando Hitler affidò ad Alfred Rosenberg la supervisione ideologica del partito nazista ⁷⁷, questi cominciò a occuparsi anche dell'organizzazione corale e a dimostrare un genuino interesse per le forme e il contenuto delle feste pubbliche, pubblicando anche un giornale dedicato a questo argomento. Affidata

⁷⁴ G. Götsch e L. Klebetz, *Männerchor oder Singende Mannschaft*, Hamburg, 1934, pp. 12, 16.

⁷⁵ « Jahrbuch der Deutschen Sängerbundes », Dresden, 1933, p. 44.

⁷⁶ *Ibidem*, 1934, pp. 79, 80, 81.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 81.

a lui, mediante il sistema della cooptazione, la *Sängerbund* fu lasciata morire di lenta morte e proprio quando la funzione tradizionale del coro maschile era esasperata fino al prodursi di una vera e propria orgia di canti, l'organizzazione diventò una semplice parte della liturgia nazista.

I nazisti pensavano che i cori maschili fossero veicolo di diffusione del loro « passato borghese », e dovessero perciò smettere di dare concerti e di avere feste proprie (ma queste cessarono in realtà solo nel 1939). I cori dovevano servire la comunità nei riti del culto, e alla fine furono anche costretti ad abolire le competizioni corali e l'assegnazione di premi⁷⁸. Si tentò insomma di ricondurre l'istituto del coro maschile alle sue origini storiche, a prima che in esso si fondessero il senso di intima coesione sociale e l'impegno nazionale. Desta poca meraviglia perciò il fatto che i nazisti esaltassero la partecipazione dei cori in riti del genere della « festa del mattino », che presero il posto del precetto festivo cristiano; ma nel loro intendimento i cori avevano anche la funzione di collaborare alla disciplina necessaria alle « azioni di lotta » della comunità *Volk*. Una notevole parte del repertorio classico dei cori dovette essere messa in disparte e al posto dei grandi compositori furono rivalutati i *Volkslied*⁷⁹. Ai nazisti inoltre non andavano a genio alcune tradizionali composizioni corali. Per esempio, la *Preghiera olandese di ringraziamento* doveva essere cambiata, malgrado fosse un inno tradizionale dei cori sin dal tempo della loro fondazione e fosse cantata in quasi tutte le cerimonie nazionali. Essi trovarono da ridire sulla frase « Dio il giusto » e sulla sua conclusione « Dio, dacci la libertà ». Quanto alla prima scoprirono che questa versione della preghiera era stata adattata sin dalle prime edizioni seicentesche da un ebreo, ciò che spiegava il carattere tipicamente giudaico dell'appello alla giustizia, che divideva il *Volk* in buoni e cattivi secondo principi pre-

⁷⁸ G. Götsch e L. Klebetz, *Männerchor oder Singende Mannschaft*, cit., p. 21 n.

⁷⁹ « *Fränkische Sängszeitung* », 15 maggio 1936, p. 106.

concetti. Quanto all'appello « Dio, dacci la libertà » esso era deriso come banalità patriottica, anche se prima dell'unificazione era stato considerato particolarmente significativo nelle cerimonie nazionali⁸⁰. Ora gli uomini si rivolgevano con le loro preghiere a « Dio padre » e gli chiedevano aiuto contro tutti i nemici⁸¹. Ma niente è tanto difficile da mutare quanto la forma liturgica una volta che essa si sia affermata: l'inno « Dio il giusto » continuò perciò ad essere presente persino in un libro ufficiale nazista di canzoni popolari, mentre l'appello alla libertà era universalmente ignorato⁸². Questa volta i nazisti, di solito tanto abili ad afferrare il significato delle feste e della liturgia, sbagliarono persino in occasione delle loro stesse celebrazioni.

Ma si trattò di un errore isolato, come dimostra il successo delle feste naziste e della loro organizzazione di massa. Essi seppero servirsi con efficacia dei cori maschili nelle loro forme vecchie e nuove, e così pure riuscirono ad assorbire nelle celebrazioni altre organizzazioni tradizionali, anch'esse animate da intenti nazionali. I rapporti tra i ginnasti e la società corale tedesca erano molto stretti, al punto che il giornale ufficiale dell'organizzazione corale verso la fine del 1920 dipendeva dalla stessa amministrazione della « *Turnerzeitung* » (il giornale dei ginnasti)⁸³. Ed egualmente profondi erano i legami con le associazioni dei tiratori (*Schützengesellschaften*)⁸⁴: tutte e tre queste organizzazioni menavano vanto delle parole di Bismarck secondo le quali le associazioni dei tiratori scelti, quelle dei ginnasti e quelle dei cori maschili ave-

⁸⁰ « *Jüdische Rundschau* », 9 gennaio 1934, p. 3.

⁸¹ *Singkamerad, Liederbuch der Deutschen Jugend*, pubbl. a cura delle Reichsamtleitung des Nationalsozialistischen Lehrerbundes, München, 1934, pp. 23, 24.

⁸² *Nationalsozialistisches Volks-Liederbuch mit Noten*, a cura di B. Priewe, Berlin-Schöneberg, 1932, pp. 33-34.

⁸³ « *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes* », Dresden, 1926, p. 52.

⁸⁴ Essi parteciparono e si esibirono alla *Schützenfeste*, vedi per esempio « *Festblatt des Bundesschiessens 1865* », Bremen, 23 luglio 1865, s. p.

vano dato un contributo essenziale all'unificazione della Germania e tutte e tre ripetevano con orgoglio il verso « Turner, Sänger und Schützen sind der Staates beste Stützen » (Ginnasti, cantanti e tiratori sono la migliore difesa dello stato)⁸⁵.

III

Le associazioni di tiro a bersaglio furono fondate dopo il 1800, incoraggiate, in regioni come la Renania, dagli occupanti francesi che volevano costituire una milizia cittadina⁸⁶, mentre nelle altre i tiratori praticavano questo sport ponendosi proprio al servizio della liberazione della Germania dai francesi; alla fine anche le associazioni renane si unirono alle altre nell'impegno nazionale. Erano associazioni formate da piccoli gruppi locali e spesso in una stessa città o paese ve ne era più di una. A Monaco, per esempio, nel 1812 ve ne era una, nel 1870 16 e verso il 1914 206. Dopo la prima guerra mondiale il loro numero andò declinando, tanto che a Monaco ne erano rimaste solo 65 dopo l'andata al potere dei nazisti⁸⁷. Così come i cori maschili, anche le associazioni dei tiratori si diffusero per tutta la Germania e forse, nei villaggi e nelle campagne, riscosero anche maggiore popolarità dei cori.

L'attività di queste associazioni consisteva in qualcosa di più che praticare il tiro a bersaglio e organizzare gare, perché esse ritenevano che fossero importanti anche iniziative sociali, che non si limitassero però a bevute di birra e vino e a piacevoli riunioni; alcune, per esempio, istituirono fondi per assegnare pensioni ai propri membri. Erano organizzazioni « legalmente costituite » sin dal momento della loro fondazione e legate di norma a qualche

⁸⁵ Citato da W. Ewald, *Die Rheinischen Schützengesellschaften*, in « Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalspflege und Heimatschutz », fasc. I, settembre 1933, p. 70.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 66.

⁸⁷ *Wir Schützen*, a cura di W. Ewald, Duisburg, 1938, p. 296.

famiglia principesca⁸⁸ il cui capo ne diveniva il presidente onorario.

Le associazioni delle regioni cattoliche erano inclini a dare importanza all'aspetto religioso, forse in ricordo delle corporazioni medievali con le quali talvolta amavano identificarsi. Spesso le loro feste coincidevano con le processioni religiose e anzi per divenire soci di alcune di esse era persino obbligatoria l'appartenenza alla chiesa⁸⁹. Ancora una volta dunque ci troviamo di fronte alla fusione del sentimento religioso e della coscienza nazionale, ma questa volta non si trattava di semplice partecipazione del clero o dell'adattamento della liturgia cristiana a scopi politici. Gli statuti della corporazione dei tiratori di Bonn ci offrono a questo proposito un buon esempio: nel 1840 essi raccomandavano la partecipazione alle feste della madrepatria e nello stesso tempo ricordavano ai tiratori il dovere di contribuire alla glorificazione della religione e specialmente delle feste religiose. Lo statuto esortava quindi i propri membri a praticare il loro sport con lo scopo di favorire la coesione sociale e di divertire il *Volk*. In ultimo, esso sottolineava la necessità di sostenere l'ordine borghese⁹⁰.

Questo miscuglio di patriottismo, orgoglio medio borghese, coesione sociale e spensieratezza si trova anche negli statuti di altre associazioni. Nelle regioni protestanti però l'elemento religioso era spesso trascurato. Si può dunque affermare che queste associazioni fossero dichiaratamente borghesi? Esse erano costituite da un largo settore di aderenti appartenenti ai ceti rurali, che se non si possono definire classi medie, ne imitavano però le usanze e le concezioni morali. A partire dagli anni '50 del secolo scorso però un gran numero di operai aderì alle associazioni di tiro⁹¹ e queste, se continuarono a essere borghesi

⁸⁸ Vedi per esempio « Bayrische-Schützenberbands Zeitung », 15 aprile 1933, n. 16, s. p.

⁸⁹ W. Ewald, *Die Rheinischen Schützengesellschaften*, cit., p. 76.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 210.

⁹¹ *Ibidem*, p. 71.

per il rilievo dato a un ordine politico ispirato a criteri gerarchici e per l'esortazione a una vita associativa e festosa, non lo erano però più nella composizione sociale. La loro pubblicistica fa coincidere costantemente i borghesi con il *Volk* e per esempio uno di questi testi, nel 1865, auspicava che il *Bürger* (cittadino) si scuotesse dalla sua inerzia, prendesse le armi in difesa della patria, aggiungendo nello stesso tempo che un esercito doveva essere espressione di tutto il *Volk*⁹². Sembra insomma che gli *Schützen* avessero identificato il *Volk* con le classi medie.

Anche le associazioni dei tiratori si costituirono in una organizzazione nazionale nel 1862, quasi nello stesso momento in cui si fece sentire l'esigenza di fondare una *Sängerbund* tedesca. Le feste nazionali di tiro avevano luogo ogni due anni, ma sopravvissero, numerose e fiorenti, anche quelle regionali. Friedrich Theodor Vischer, che assistette alla festa d'inaugurazione della organizzazione nazionale a Francoforte, ce ne ha lasciato una descrizione grafica: essa si divise in due parti, le gare di tiro e la festa vera e propria. Accanto all'edificio dove rumorosamente si esibivano i tiratori vi era una sala per le feste, nel cui interno ebbe luogo un banchetto, un uso in realtà sempre presente in tutte le cerimonie di questo tipo (comprese quelle delle associazioni corali). Furono tenuti discorsi patriottici e fu rappresentato anche un dramma intitolato *Germania*; a conclusione dei festeggiamenti tutti i presenti si unirono al coro intonato dai tiratori tirolesi⁹³.

Mancò da questa festa e da quelle successive ogni elemento religioso e se la presenza della Chiesa continuò indubbiamente ad avere importanza nelle regioni cattoliche, là dove erano presenti protestanti e cattolici lo svolgimento della manifestazione divenne laico.

Queste feste erano allora dei riti culturali? Vischer ha

⁹² « Festblatt des Zweiten Deutschen Bundesschiessens », Bremen, 25 giugno 1865, p. 10.

⁹³ Fr. Th. Vischer, *Kritische Gänge, Neue Folge*, Stuttgart, 1863, fasc. 4, pp. 20, 30 ss.

sostenuto che fossero dei veri atti politici, anche se non proprio delle riunioni politiche⁹⁴. Lo stato d'animo del popolo e la sua partecipazione attiva mettevano in ombra il momento dei discorsi. Dalla descrizione di Vischer risulta chiaramente che la vera funzione dell'oratore consisteva più nella sua sola presenza che in quel che diceva; in realtà a stento lo si poteva udire al di sopra del clamore che riempiva la sala della festa; d'altra parte la sostanza patriottica del suo discorso doveva essere tanto nota da rendere superfluo per chiunque ascoltarlo effettivamente.

L'oratore, così come il dramma o il canto comune, era un simbolo. Anticamente o nei primi tempi delle agitazioni per l'unità tedesca gli oratori avevano trascinato il loro uditorio con il contenuto dei loro discorsi, ma ora un discorso doveva avere efficacia anche prima di essere pronunciato e quel che garantiva il suo successo e il successo stesso della festa era proprio l'averlo collocato nel bel mezzo dell'intera *mise-en-scène*⁹⁵. Lo stesso si può dire del canto individuale e delle feste ginniche. Al più tardi nel decennio 1860-70, i discorsi avevano già perso gran parte della loro tradizionale funzione di comunicazione per trasformarsi in una parte del ritmo liturgico della manifestazione.

Le *Schützenfeste*, a somiglianza di quelle dei cori e dei ginnasti, si collocavano anch'esse nella tradizione delle vere feste nazionali, ma la loro liturgia non era stata ancora compiutamente elaborata. Gli *Schützen* definivano le proprie feste come « nazionali ». Una *Volkefest* tedesca, così si apprende, non doveva offrire solo divertimento, ma doveva avere un punto di riferimento ideologico; questo, nella seconda festa dei tiratori di Brema del 1865, fu un'immensa raffigurazione della Germania, un simbolo che già in una precedente festa era stato issato sulla cima del tempio dove erano custoditi i premi⁹⁶; ora la statua fu

⁹⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁹⁵ Vedi H. Mayer, *Rhetorik und Propaganda*, in *Festschrift zum achzigsten Geburtstage von Georg Lukacz*, Neuwied, 1965, pp. 122-124.

⁹⁶ « Fest-Blatt des Zweiten Deutschen Bundesschiessens », 18 giugno,

collocata proprio di fronte al cancello di ingresso, vicino alla sala dove si conservavano le bandiere; in tal modo il simbolo dell'unità nazionale sarebbe stato circondato dalle bandiere provenienti da tutti i diversi stati tedeschi in rappresentanza delle locali associazioni dei tiratori.

Ora il luogo destinato a queste feste acquistò una fisionomia sempre più formale e l'intera zona in cui si svolgeva la festa acquistò un'unità di spazio, talvolta grazie alla costruzione di un grande portale d'accesso sul tipo delle porte di un castello medievale. La sala delle feste, il *Gabentempel* (in cui si custodivano i premi), la sala delle bandiere, erano tutti elementi appositamente progettati da famosi architetti⁹⁷.

Eppure, malgrado tutti questi sforzi, la festa non riusciva ancora a realizzarsi in un'unità compiuta; l'atmosfera di frivolezza e di divertimento, pur se ufficialmente deprecata, non era svanita, le gare di tiro interrompevano il ritmo delle cerimonie e il gusto per il divertimento costituiva ancora un importante motivo di attrazione. La birra scorreva liberamente e spesso l'intera zona era circondata da chioschi che offrivano cibo, bevande e giuochi. Erano insomma ancora riti nazionali e insieme fiere, e in ultima analisi bisogna riconoscere che non erano certo i banchetti i luoghi migliori per sviluppare una liturgia nazionale (Jahn già aveva affermato che uno stomaco pieno non era patriottico), anche se in passato essi spesso avevano offerto l'occasione per riunioni politiche non solo in Germania, ma anche in Francia.

Le associazioni dei tiratori continuarono la loro attività sotto il Secondo Impero senza grandi cambiamenti, in reciproco appoggio con l'ordine costituito. Il loro atteggiamento verso la repubblica di Weimar fu invece diverso da quello della *Sängerbund*, e fu sin dal primo momento di netta ostilità. Nel 1922, per esempio, il loro giornale si compiacque per il cameratismo esistente tra i

1865, p. 13.

⁹⁷ *Festplatz für das X. Deutsche Bundesschiessens*, in « Deutsche Bauzeitung », XXIV (1890), pp. 339, 362.

tiratori perché dimostrava che il nuovo spirito portato dai tempi non si era fatto strada nelle loro file. I tiratori ora istituirono delle « serate patriottiche » analoghe a quelle ideate negli stessi anni dai ginnasti, ma a differenza di quelle dei ginnasti offrivano intrattenimenti diversi, per esempio esecuzioni di cori maschili, di orchestre e danze. La *Gemütlichkeit* medio borghese si univa indubbiamente con il patriottismo, ma allora persino il loro giornale ufficiale ammetteva che, in Baviera, « i tiratori provengono, per la maggior parte, dalle classi medie »⁹⁸. Un altro tema sempre presente nell'associazione era la disciplina; i tiratori inoltre tennero in grande onore Albert Leo Schlageter, l'eroe nazista caduto nella lotta contro i francesi nella vallata della Ruhr, e a Monaco, nel 1923, ai piedi della statua di Baviera e mentre una banda suonava l'inno del « Buon camerata », uno dei loro capi dichiarò che di fronte a un eroismo così nobile tutte le bandiere dovevano inchinarsi⁹⁹.

È naturale che le associazioni dei tiratori sottolineassero che per la Germania sconfitta fosse necessario addestrare militarmente la gioventù, ma all'ombra del nazional-socialismo esse andarono oltre questa semplice affermazione e nel 1933 tennero in Baviera una manifestazione di tiro a segno in onore dell'ala destra dei Corpi franchi, alla quale intervennero tutti e due i capi di questo movimento, von Epp ed Escherich¹⁰⁰, due avventurieri che riscuotevano il favore dei tiratori perché non solo avevano tentato di combattere i polacchi sulla frontiera orientale della Germania, ma avevano anche soffocato la rivoluzione di sinistra a Monaco. Anche le associazioni di tiro erano convinte di essere al di sopra dei partiti, fautrici solo dell'« uomo germanico » felice di usare le armi e ricco di

⁹⁸ « Bayrische Schützenzeitung », 6 gennaio 1922, n. 1, p. 2; *ibidem*, 27 gennaio 1922, n. 4, p. 1; *ibidem*, 10 marzo 1922, *passim*.

⁹⁹ « Vereinigte Deutsche Schützen-Zeitung », 6 luglio 1923, n. 27, p. 5.

¹⁰⁰ « Bayrische Schützen-Verbands Zeitung », 21 ottobre 1933, n. 43, p. 1.

spirito teutonico, cameratismo e amor di patria¹⁰¹; con l'aggravarsi della crisi della repubblica nel 1932, le associazioni espressero la loro deprecazione per l'*Umsturz*, la rivoluzione tedesca del 1918, e auspicarono che un miracolo potesse cancellarla¹⁰².

Il loro era un atteggiamento che si può definire più reazionario che nazionalsocialista; i legami che essi avevano stretto con le dinastie e con i principi sin dal momento in cui nacquero e che estesero lungo tutto il Secondo Impero resero più duratura la loro influenza e si può dire che la maggioranza dei tiratori rimase sempre monarchica nel fondo del cuore. A differenza dei cori, sembra che nelle loro file fossero rimasti solo pochi appartenenti alla classe lavoratrice e dopo la prima guerra mondiale esse divennero quello che in fondo erano sempre state, un'organizzazione dal carattere prevalentemente rurale e medio borghese. Non meraviglia che i giovani, anche prima del conflitto mondiale, non aderissero alle associazioni di tiro, tanto più che la pratica di questo sport era costosa perché richiedeva la disponibilità di fucili e di altro equipaggiamento, cosa che naturalmente rendeva ancora più esiguo il numero degli iscritti¹⁰³. Le loro feste, alle quali spesso partecipavano anche i cori, non furono mai, per quel che si sa, collegate in alcun modo con le celebrazioni repubblicane.

Quando i nazisti giunsero al potere, la direzione dell'associazione di tiro affermò che non c'era bisogno di dimostrare il proprio sentimento nazionale con un proclama¹⁰⁴. I tiratori parteciparono alla cerimonia con la quale Hitler pose la prima pietra della « casa dell'arte » a Monaco (1933), marciarono durante la giornata nazista

¹⁰¹ « Vereinigte Deutsche Schützenzeitung », 27 luglio 1923, p. 1.

¹⁰² « Bayrische Schützen-Verbands Zeitung », 2 gennaio 1932, n. 1, p. 2.

¹⁰³ L. Thoma, *Gesammelte Werke*, München, 1922, pp. 536, 537 (per una critica generale alle *Schützervereine* prima del 1914, vedi pp. 536-540).

¹⁰⁴ « Bayrische Schützen Verbands Zeitung », 15 aprile 1933, n. 16, p. 1.

del lavoro con le bandiere e le uniformi ¹⁰⁵, ma soprattutto tentarono di acquistarsi il favore dei nazisti esaltando l'importanza del « popolo armato », al quale le società avevano indubbiamente dato il loro contributo ¹⁰⁶. Ma i nazisti le considerarono con lo stesso occhio critico con cui avevano guardato alle associazioni corali: erano troppo esclusive, avevano troppo il carattere di *Verein* (associazione), e tutto ciò malgrado i loro sforzi per valorizzare il tiro a bersagli meccanici e a bersagli semplici (« tiro aperto »), che richiedeva minore abilità e permetteva perciò una più larga partecipazione popolare ¹⁰⁷, in analogia a quello che già avevano cercato di fare le società corali abolendo il canto a quattro voci. Ma poiché sia il canto corale sia il tiro a segno comportavano abilità particolari, questi tentativi tendevano a vanificarsi, specialmente in quelle gare a premi naturalmente più difficili, e a escludere la generale partecipazione del pubblico.

Tutti i tentativi per diventare più popolari non servirono dunque a nulla. Nel 1934 i nazisti imposero un mutamento organizzativo delle associazioni dei tiratori rafforzando il controllo esercitato su di esse dalla *Deutsche Schützenbund* e in seguito si occuparono in prima persona dell'organizzazione centrale. Ora anche questa, come quella dei cori, fu incorporata nella liturgia nazista; le 3000 organizzazioni locali più grandi furono poste a disposizione dell'esercito ¹⁰⁸ e così i compiti attribuiti loro nello svolgimento dei riti nazionali persero d'importanza rispetto a quelli che dovevano assolvere nell'addestramento militare. Questa subordinazione agli scopi militari doveva essere limitata, nelle intenzioni dei nazisti, solo alla durata del riarmo e della guerra. Martin Bormann, il segre-

¹⁰⁵ *Ibidem*, 14 ottobre 1933; p. 1; *ibidem*, 29 aprile 1933, n. 18, p. 1.

¹⁰⁶ *Ibidem*, 30 settembre, 1933, p. 2.

¹⁰⁷ *Ibidem*, 29 aprile 1933, p. 1.

¹⁰⁸ Nel 1923 vi erano 3000 organizzazioni di questo tipo: « Bayrische Schützenzeitung-Vereinigte Deutsche Schützen-Zeitung », XXXI, 6 luglio 1923, p. 2. Non sono riuscito a procurarmi dati numerici sugli iscritti per gli anni posteriori.

tario del Führer e personaggio potente del Reich, pensò alla fine di inserire i tiratori nel quadro delle feste dei villaggi, rievocative di usi e tradizioni locali ¹⁰⁹. Malgrado ciò i tiratori ebbero una parte secondaria nella liturgia del Terzo Reich: essi sfilarono a passo di marcia e si esibirono nel loro sport, ma non diedero un loro contributo particolare al tono delle cerimonie così come invece riuscirono a fare i cori maschili.

È innegabile però che i tiratori, in quanto vasta organizzazione popolare, costituirono un esempio per l'organizzazione delle masse. Insieme con i ginnasti e i cori, essi formarono un unico grande gruppo patriottico che per oltre un secolo prima dell'andata al potere dei nazisti sostenne e partecipò ai riti nazionali. La loro stessa esistenza e il loro modo di operare come organizzazione di massa furono perciò importanti nella diffusione della liturgia nazionale. Le loro feste non erano certo delle usuali riunioni politiche, come Vischer ha già notato, ma atti che sicuramente contribuirono a formare e a conservare il culto nazionale.

IV

Quello di cui una festa nazionale aveva maggiore bisogno per raggiungere il suo scopo era l'elemento del movimento, della progressiva espansione, tale da accompagnare e unificare le varie parti del tutto, sia nell'ambito della festa stessa, che tra di loro. E cosa poteva prestarsi meglio a questo scopo della danza? Da sempre le danze *Volke* erano servite a riempire lo « spazio sacro ». Il Movimento giovanile tedesco aveva esaltato la danza come mezzo che permette al corpo il necessario sfogo e lo pone in consonanza ritmica con il cosmo ¹¹⁰; ma i moderni ritmi

¹⁰⁹ O. Söhngen, *Säkularisierter Kultus*, Gütersloh, 1950, p. 53.

¹¹⁰ A. Ritzhaupt, *Die « Neue Schaar » in Tübingen*, Jena, 1921, p. 28.

di danza che avevano fatto la loro comparsa nel primo dopoguerra cominciarono ad avere un'influenza determinante sul culto nazionale solo nel terzo decennio di questo secolo. Sebbene la danza non si organizzasse mai in un vero movimento nazionale, nel senso cioè di essere rappresentativa di tutte le componenti della popolazione, le sue caratteristiche fatte di canto, di ritmo e di movimento fisico la collegavano con le associazioni sia corali sia ginnastiche e la rendevano talmente adatta per le cerimonie del culto da darle un peso piuttosto determinante malgrado il numero relativamente esiguo degli adepti.

Nelle feste dei tiratori la folla continuava a comportarsi altrettanto caoticamente quanto nella passata festa di Hambach: spazio e movimento ancora dovevano fondersi, formando una unità liturgica con la partecipazione di massa. Il ballo moderno mirava appunto a costituire questa unità, e non meraviglia perciò il fatto che Albert Speer, organizzatore di tante feste naziste, si sentì attratto da Mary Wigman, una delle fondatrici della danza moderna ¹¹¹.

Mary Wigman, e in sostanza tutti gli altri creatori del ballo moderno, voleva esaltare sia il movimento del corpo sia lo spazio in cui questo era proiettato. Il ballerino, essa sosteneva, crea lo spazio intorno a sé, e non uno spazio fisico, ma uno spazio irrazionale, creato dall'espandersi dei ritmi della danza che dissolvono tutto quello che è puramente corporeo ¹¹². La Wigman era convinta dell'efficacia della danza di assolo, specie se messa in risalto dalla presenza di un folto gruppo di ballerini. Eppure fu il gruppo, « i cori danzanti che rappresentano una determinata azione », ad avere la massima capacità di creare uno spazio e di suscitare un'atmosfera. Questi cori danzanti divennero un simbolo: un gruppo di esseri umani che si fondevano in un unico corpo in movimento e con un

¹¹¹ Albert Speer a George L. Mosse, gennaio 1972, 2.

¹¹² M. Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart, 1964, pp. 12, 13.

unico fine ¹¹³. La creazione dello spazio mediante il gruppo in movimento fu fondamentale per il ballo moderno così come fu praticato negli anni '20. A ciò si aggiunse la particolare attenzione dedicata all'illuminazione, mirante a dare allo spazio un suo specifico significato, e anzi la Wigman sostenne che nell'economia dello spettacolo la luce doveva avere lo stesso peso della danza, della musica e delle parole ¹¹⁴.

Eguale importante per lo sviluppo delle teorie sullo spazio e il movimento fu la ginnastica ritmica praticata da Emil Jacques-Dalcroze nella sua scuola di ritmo, musica e cultura fisica nella città-giardino di Hellerau anteriormente alla prima guerra mondiale. Dalcroze (1865-1950) aveva esordito come musicista e insegnante di musica a Ginevra, ma a partire dal 1911 si era stabilito nella sperimentale città-giardino (la prima del genere in Germania) dove l'architetto Heinrich Tessenow costruì una sala per il suo istituto. Dalcroze fu influenzato da Isadora Duncan, ma non accolse la preminenza data dalla Duncan alla liberazione del corpo da ogni regola e anzi cercò di creare, con la disciplina della musica e del ritmo, una nuova forma di danza: « Dare ordine ai movimenti (del corpo) significa educare lo spirito al ritmo » ¹¹⁵.

Anche Dalcroze pensava che la luce fosse un elemento chiave nella formazione dello spazio. Il teatro all'aperto era stato all'avanguardia in questo campo, ma la sua luce era naturale e si sottraeva perciò a ogni possibilità di essere regolata secondo l'ispirazione creatrice dell'artista. La luce non solo doveva contribuire a creare lo spazio, ma anche a mettere in risalto la bellezza del corpo umano, un risultato che non doveva essere raggiunto isolando in primo piano l'individuo (come in teatro), perché così facendo si sarebbe distrutto l'effetto dell'insieme ¹¹⁶. Il ballo

¹¹³ *Ibidem*, pp. 17, 22, 23.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 89.

¹¹⁵ E. Jacques-Dalcroze, *Rythmische Gymnastik*, Neuchatel, 1906, I, p. xiii.

¹¹⁶ K. Storck, *E. Jacques-Dalcroze, Seine Stellung und Aufgabe in*

ideato da Dalcroze era un ballo di gruppo, ed egli elogiò Hellerau perché possedeva uno spirito comunitario, seguendo in ciò il suo insegnamento secondo il quale si doveva creare un legame artistico dei ballerini tra loro e tra questi e il pubblico¹¹⁷. L'*Orfeo ed Euridice* di Gluck riscuoteva un grande successo tra gli studenti di Hellerau, così come lo aveva avuto presso la Wigman, perché in questa opera luce e ombra potevano essere utilizzate per una rappresentazione simbolica in cui le furie danzano nella mistica luce dell'oltretomba, mentre Orfeo e Euridice lottano per raggiungere la luce del giorno¹¹⁸.

Il tentativo di Dalcroze a Hellerau alla fine fallì, ma le sue idee furono invece accolte dalla scuola convitto di Gustav Wynecken e Wickersdorf e negli Stati Uniti¹¹⁹. Nonostante il fallimento, le teorie di Dalcroze erano simili a quelle della Wigman e in ambedue l'interesse per i problemi dello spazio, del movimento e della luce assumeva ovviamente coloriture liturgiche, perché tutti e due consideravano le loro danze come dei riti che suscitavano stati d'animo completamente diversi da quelli creati dalle raffinatezze tecniche del balletto tradizionale. Mary Wigman parlava del « linguaggio fiabesco della danza » e considerava la sua interpretazione della « danza della morte » come la più riuscita delle sue creazioni¹²⁰. Questa forma di danza era pervasa, oltre che dal simbolismo dello spazio e della luce, anche da quello del movimento, tutti suscitatori di uno stato d'animo identico sia per gli spettatori che per gli attori.

Rudolf von Laban trasferì, dopo la prima guerra mon-

unserer Zeit, Stuttgart, 1912, p. 81; E. Jacques-Dalcroze in *Der Rythmus: Ein Jahrbuch*, Jena, 1911, p. 49.

¹¹⁷ K. Storck, *E. Jacques-Dalcroze, Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit*, cit., p. 85; *Der Rythmus*, cit., p. 50.

¹¹⁸ M. Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, cit., p. 23.

¹¹⁹ M. von Boehm, *Der Tanz*, Berlin, 1925, p. 128.

¹²⁰ M. Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, cit., p. 93; della stessa, *Tänzerisches Schaffen der Gegenwart*, in *Tanz in dieser Zeit*, a cura di P. Stefan, Wien-New York, s. d., p. 5.

diale, la danza moderna dalle sale dove di solito era eseguita nel regno delle feste. Era rimasto impressionato dalla « gaiezza compassata » delle parate militari, ma, da fedele seguace della Wigman, desiderò di suscitare questa impressione servendosi delle teorie allora esistenti sulla danza moderna. Quello di cui si sentiva la necessità era una forma d'arte che valorizzasse « il movimento e il salto in comune, il camminare festoso, la corsa virile »¹²¹. Le danze dovevano essere « cori in movimento », un'esigenza condivisa dalla Wigman e da Dalcroze; esse dovevano dare ai loro esecutori una « esperienza comune della gioia in movimento », secondo la formulazione datane da Laban¹²², per il quale l'essenza della danza risiedeva nel suo carattere festoso. Non per nulla gli altri avevano definito i loro spettacoli « feste danzanti »¹²³ e al pari di loro Laban comprese che uno stato d'animo gaio avrebbe reso più intenso il sentimento di effettiva comunione tra esecutori e spettatori, contrapponendosi alla inerzia e ingordigia della vita quotidiana¹²⁴.

Il significato tradizionale attribuito alle feste non poteva trovare un'espressione più sintetica di questa. Laban mise in pratica le sue teorie, viaggiò per tutto il paese organizzando feste per gruppi diversi, ma dedicò un interesse particolare a quelle dei lavoratori, dato che gli adepti alla danza moderna erano in campo politico dei progressisti; non per questo tuttavia rifiutò di mettere la sua opera a disposizione anche di molti altri gruppi. Le concezioni di Laban diedero modo a un pubblico molto più vasto di avvicinarsi agli ideali dello spazio, della luce e del simbolo, sempre uniti con la disciplina del ritmo e con i « cori in movimento ». Ogni qualvolta riceveva l'incarico di organizzare una festa, Laban per prima cosa addestrava un coro in movimento e a volte provava anche cori reci-

¹²¹ R. von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, Dresden, 1935, pp. 191, 192.

¹²² *Ibidem*, p. 194.

¹²³ *Ibidem*, pp. 108-109.

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 108-109.

tativi e insegnava a questi gruppi i movimenti più usuali, specie il camminare festoso. La sua idea di fondo era di suscitare gioia nella normale esperienza del movimento e così « conquistare lo spazio » ¹²⁵.

Laban, così come la Wigman e Dalcroze, fondò un proprio teatro di danza e divenne maestro di ballo nei teatri di stato prussiani, e non è privo di significato il fatto che abbia lavorato anche a Bayreuth, subendo una profonda influenza dalle poche danze composte da Wagner. Ma nel 1936 egli dovette abbandonare la Germania per andare esule in Inghilterra, dove continuò la sua attività con il balletto Joos. Mary Wigman invece fu presente alla olimpiade della gioventù di Berlino nel 1936, dove organizzò alcune danze corali, ma in seguito anche lei fu costretta al silenzio, tranne un'ultima apparizione d'addio nel 1942 ¹²⁶. Eppure i nazisti, nonostante il contrasto politico con questi artisti, continuarono a incoraggiare questa forma di danza. Nel 1934 la Reichschamber della cultura patrocinò una « Festa della danza tedesca », in cui vennero eseguite danze moderne, e l'organizzazione culturale di Alfred Rosenberg proclamò che la « danza di movimento » era un elemento importante per tutte le feste ¹²⁷.

Il nazionalsocialismo si servì anche di un'altra forma artistica connessa con la danza moderna e cioè la « ginnastica estetica » di François Delsarte (1811-1871), che aveva trovato seguaci alla fine del secolo XIX. Questa scuola cercava di insegnare « movimenti nobili », in contrasto con il nervosismo e l'irrequietezza moderni. Ogni movimento del corpo doveva presupporre un pensiero chiaramente definito e l'energia morale doveva infondersi nel movimento fisico. Questa disciplina condannava tutti i movimenti improvvisi, perché essa mirava a creare

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 191, 188.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 213; M. Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, cit., p. 87. La Wigman continuò a creare danze drammatiche sino al 1961.

¹²⁷ « Kunst der Nation », 1 novembre 1934, p. 1.

un'armonia e una disciplina interiori, e nello stesso tempo una misura esteriore¹²⁸. Delsarte era uno strano personaggio che era passato dal saintsimonismo al cristianesimo; le sue teorie acquistarono grande popolarità negli Stati Uniti e incoraggiarono anche i « movimenti festosi » teorizzati da Laban. La Commissione per i giochi *Volke* e giovanili le raccomandò, all'inizio del secolo, perché esaltavano la disciplina e l'idealismo¹²⁹.

I movimenti di massa sul tipo del nazionalsocialismo avevano un interesse vitale per i problemi dello spazio e del movimento, che in sostanza esigevano un maggiore allenamento ginnico dei ballerini (del resto già incluso nei programmi della danza moderna). Ora si disse che anche la ginnastica esaltava « un più alto principio di bellezza », e non da sola, ma in combinazione con la teoria della danza¹³⁰. Già nel 1902 si era sostenuto che questa fusione di ginnastica e danza suscitasse gioia in un bel corpo, una gioia essenziale per poter apprezzare il concetto di bello ereditato dai greci¹³¹, e padre Jahn in persona aveva espresso questi ideali. La bellezza fu, ancora una volta, legata al culto nazionale e si pensò che proprio la fusione di ginnastica e danza permettesse la sua realizzazione attraverso l'uomo; è indubbio che questa già affermata tradizione conferì alla moderna danza culturale una dignità nazionale maggiore di quella che erano stati in grado di darle i suoi fondatori. Non è necessario dare ulteriori prove dell'importanza della danza moderna come rito liturgico. Indubbiamente i modelli militari ebbero una grande influenza sul tipo di organizzazione di massa realizzato dai nazionalsocialisti, ma vi è un motivo perché non solo uomini come Albert Speer, ma anche altri, durante il Terzo Reich, furono attratti da questa forma d'arte:

¹²⁸ « Jahrbuch für Volks und Jugendspiele », II (1902), pp. 86, 87, 91.

¹²⁹ *Ibidem*, pp. 91, 113.

¹³⁰ « Jahrbuch Deutscher Tanz 1937 », Berlin, 1937, p. 19.

¹³¹ « Jahrbuch für Volks und Jugendspiele », II (1902), pp. 55, 57.

per dare una precisa fisionomia alle feste naziste era necessario preoccuparsi dei problemi dello spazio, della comunità, della disciplina del movimento e, altrettanto importante, del ritmo. È anche significativo che alcuni tra coloro che dovettero occuparsi dell'organizzazione delle adunate di massa furono attratti anche dal jazz di Paul Whiteman¹³² e dalla *Rapsodia in blu*. Whiteman era il « re dei direttori di banda » ed eseguiva il « jazz sinfonico », con complessi estremamente numerosi. Il ritmo e i nuovi modi di usare la luce si fondevano anche qui con l'azione di gruppo. Ed egualmente la danza moderna univa in maniera nuova lo spazio, il movimento dei cori e la luce. Alcuni tentativi fatti dai nazisti nel campo dell'illuminazione ebbero naturalmente un carattere puramente pragmatico: Albert Speer, per esempio, giunse alla realizzazione della sua cupola di luce per l'adunata di massa dei funzionari del partito a Tempelhofafield (1935), sfruttando le esigenze dell'area su cui doveva lavorare e osservando i raggi luminosi dei riflettori antiaerei che spazzavano il cielo¹³³. Ma è certo nondimeno che le idee sull'illuminazione che abbiamo esaminato in questo capitolo esercitarono un'influenza decisiva sul modo con cui furono organizzate le cerimonie naziste.

I pilastri portanti dell'edificio del nuovo stile politico erano ormai stati posti. Ogni associazione di cui abbiamo parlato fece la sua parte e attrasse sempre più gente alla pratica delle feste e dei riti liturgici. La danza moderna vi aggiunse altri elementi di coesione, principalmente negli anni Venti di questo secolo. Ma le fondamenta della liturgia adottata dai nazisti nella sua forma più matura non erano ancora complete. L'opera finale ricevette im-

¹³² Albert Speer a George L. Mosse, gennaio 1972, 2. Purtroppo non è stato possibile trovare altra documentazione sull'attrazione esercitata dal jazz sui dirigenti nazisti.

¹³³ A. Speer, *Erinnerungen*, Berlin, 1969, trad. it. *Memorie del Terzo Reich*, Milano, 1971, pp. 38-39; conversazione con Albert Speer, 16 marzo 1972.

pulso anche dal movimento dei lavoratori, al quale già di volta in volta abbiamo fatto riferimento, ma anche per il contributo dato alla nuova politica merita un esame più dettagliato. A questo scopo ripercorreremo la strada già fatta, cominciando con lo sviluppo della forma liturgica tra i lavoratori durante la seconda metà dell'Ottocento.

Il contributo dei lavoratori

Il movimento dei lavoratori diede un suo proprio contributo alla nuova politica, elaborandone una liturgia che doveva impressionare persino i suoi nemici. Un movimento di massa organizzato esisteva già sin dal tempo in cui Ferdinand Lassalle aveva fondato nel 1863 la *Allgemeiner Deutscher Arbeiter Verein* (Associazione generale dei lavoratori tedeschi), il primo vero movimento dei lavoratori in Germania. Lassalle era un maestro nelle tecniche di un'agitazione diretta a conquistare un'adesione di massa, e per questo obiettivo si servì di volantini, di giornali e di incessanti cicli di adunate di massa; è abbastanza significativo che egli considerò i suoi seguaci un « esercito », e definì i suoi giri di conferenze delle « ispezioni all'esercito » (*Heeresschau*). Lassalle, come in seguito anche Lueger, aveva un sicuro istinto per quello stile politico che avrebbe avuto, negli anni a venire, una così grande forza di attrazione sulle masse.

L'attività da lui svolta alla guida dell'associazione dei lavoratori si imperniò essenzialmente su un'azione di agitazione di massa: « Ciò che importa soprattutto alla lotta politica è di conquistare gli indifferenti e coinvolgere [nel movimento] il maggior numero possibile di persone »¹. Le riunioni da lui indette si svolgevano secondo una propria e ben definita prassi, non ancora però assurta a vera liturgia politica. L'arrivo del capo in una città e la sua entrata nella sala della riunione cominciarono ad assumere un'importanza di primo piano; una deputazione andava ad attendere Lassalle alla stazione, le associazioni corali eseguivano un concerto sotto la sua finestra d'albergo, e

¹ F. Lassalle, *Ausgewählte Reden und Schriften*, Leipzig, s. d. I, p. 139.

quindi un corteo di carri addobbati di fiori, e spesso con la presenza delle associazioni corali, lo accompagnava dall'albergo sino alla sala della riunione, in alcune località passando sotto archi di trionfo eretti lungo le strade. Una volta entrati veniva intonato il *Bundeslied*, essendo Lassalle ben consapevole della potenza del canto in comune ed avendo egli stesso composto un inno per il suo movimento. La sala era adorna di fiori, talvolta raccolti e sistemati dai figli dei lavoratori. Il momento culminante di ogni riunione era il discorso di Lassalle, che poteva durare anche più di due ore, e in queste occasioni, sia l'oratore, sia il contenuto del suo messaggio erano di importanza decisiva non avendo la liturgia di queste riunioni trasformato l'oratore in un simbolo².

Nonostante ciò apprendiamo dai contemporanei che le riunioni organizzate da Lassalle avevano assunto il carattere di veri e propri atti istitutivi di una nuova fede, e del resto lo stesso Lassalle lo riconobbe scrivendo: « Ho sempre avuto la sensazione che proprio così debba essere avvenuto al momento della creazione di nuove religioni »³. Lassalle era il « profeta » e l'atmosfera che lo circondava era « sacra », pervasa di un sentimento di venerazione per l'unità, non della nazione, ma della classe operaia, anche se è abbastanza sintomatico che nei suoi discorsi si affacciassero temi nazionali. Lassalle, bisogna ricordare, era l'erede dei moti democratici del 1848, un credente nella democrazia nazionale, completamente naufragata in quella rivoluzione.

La fede ardente che animava le riunioni da lui organizzate era esaltata da una tattica politica tesa ad incoraggiare l'attivismo e a servire da ulteriore stimolo all'unità. Alle riunioni di Lassalle i nemici erano tenuti a bada, ma quando questi a loro volta si riunivano, i seguaci di Lassalle si presentavano in massa per sopraffarli⁴, praticando

² F. Lassalle, *Gesammelte Reden und Schriften*, a cura di E. Bernstein, Berlin, 1919, IV, pp. 230-242.

³ *Ibidem*, p. 236.

⁴ S. Na'aman, *Lasalle*, Hannover, 1970, p. 664.

un genere di guerriglia destinato a perpetuarsi per molti anni a venire.

L'energia con cui Lassalle diresse il movimento impedì in pratica lo sviluppo di una liturgia più elaborata; intorno alla figura di Lassalle si sviluppò un vero culto personale. Non vi è dubbio che anche nei movimenti di massa posteriori, alla direzione sarebbe stato attribuito un carattere altrettanto carismatico e importante, ma allora capo e seguaci sarebbero stati uniti da forti miti comuni; essi non sarebbero stati costretti a un diretto confronto perché la liturgia politica avrebbe agito da istituzione mediatrice. Friedrich Ludwig Jahn possedeva indubbiamente il carisma, ma il movimento da lui fondato si mantenne autosufficiente grazie ai propri riti di culto per la nazione. Alla festa al castello di Wartburg, per esempio, la sua presenza fu avvertita, anche se egli non era là di persona. Il culto per il capo doveva essere integrato e riequilibrato con una liturgia della politica: il capo esisteva ed era venerato, ma tale venerazione era solo un elemento di una più vasta carica religiosa. Né Lassalle né Lueger furono capi di questo tipo: il loro stile politico fu intensamente personale.

Eppure il culto che si formò intorno alle loro persone, e di cui essi furono i registri, riuscì a trovare una forma di espressione autonoma e stabile. L'arrivo e l'ingresso del capo ebbero un ruolo importante, come abbiamo cercato di dimostrare, ma in realtà riecheggiavano una vecchia tradizione: le « gioiose entrate » dei re nelle loro capitali erano state sempre occasione di fasto e di cerimonie. Ma nel secolo XIX le masse del popolo vi assunsero una parte attiva, e un'entrata solenne non era più imperniata sul sovrano, i cui soli atti avevano dominato il cerimoniale. Da ora in poi gli arrivi e le entrate divennero dimostrazioni solenni dell'unità di un'organizzazione. Il movimento dei lavoratori ebbe una parte importante in questa trasformazione e alla fine non fu il solo capo a fare il suo ingresso, ma una folla a ranghi serrati, recante a suo simbolo le bandiere. Tra i socialisti degli anni suc-

cessivi, il « culto della bandiera » si sostituì al culto per il capo, con gran dolore di chi avrebbe voluto che le feste assumessero un carattere più rituale. La solenne entrata rimase in tal modo spesso l'unica parte delle adunate socialiste che somigliasse a una festa, essendo tutto il resto limitato solo a discorsi e dibattiti. Furono i nazisti e gli altri gruppi della destra a fondere l'*Aufmarsch* con le pratiche liturgiche; a differenza di quello che avveniva nei movimenti di destra, nel socialismo più tardo non vi furono capi carismatici e, se ve ne furono, fu comunque condannato ogni culto della personalità.

A prescindere comunque dalla *Aufmarsch*, il movimento dei lavoratori continuò a valorizzare alcune istituzioni attraverso la cui attività era possibile il formarsi di una liturgia più complessa. Il movimento si interessò perciò delle associazioni corali e dal 1875 in poi molti lavoratori, giunti ormai a possedere una coscienza di classe, si ritirarono dalla *Sängerbund* per fondare proprie organizzazioni. Questi nuovi gruppi si formarono contemporaneamente alle associazioni elettorali socialdemocratiche⁵. Nel 1894 le associazioni corali dei lavoratori si costituirono in una unica organizzazione (*Arbeiter Sängerbund*) i cui membri assommarono a 19.322. Il movimento si diffuse con rapidità e nel 1911 comprendeva circa 148.000 iscritti⁶. L'associazione corale dei lavoratori aveva ormai assunto le stesse proporzioni della vecchia associazione corale tedesca, ma nonostante ciò molti lavoratori erano restati nella *Deutsche Sängerbund*; per esempio, secondo una stima, nel 1907 circa il 60 % degli iscritti all'organizzazione « borghese » della città sassone di Chemnitz era, in realtà, costituito da operai⁷. L'ascesa dell'organizzazione corale dei lavoratori avvenne superando forti op-

⁵ *Festschrift, I. Südbayrisches Arbeiter-Sängerbundesfest*, Augsburg, 1926, p. 15; il *Verband der Freien Sänger*, precursore della *Arbeiter Sängerbund*, aveva, nel 1894, 12.000 iscritti. « Die Sängerrhalle », 22 febbraio 1894, p. 93.

⁶ V. Noack, *Der Deutsche Arbeiter-Sängerbund*, Berlin, 1911, pp. 16, 23.

⁷ *Ibidem*, p. 19.

posizioni. Se Lassalle aveva compreso l'importanza del canto in comune, i capi della socialdemocrazia non erano disposti a lasciarsi convincere con altrettanta facilità, forse perché alcuni membri delle associazioni corali dei lavoratori non appartenevano anche ai sindacati⁸. Oltre a ciò vi era un problema più importante, un problema che avrebbe assillato nel futuro il partito socialdemocratico: i suoi capi diffidavano del nuovo stile politico e il loro maggiore interesse andava a un'opera di educazione dei lavoratori nella dottrina marxista e a dare una migliore organizzazione al partito; essi erano riluttanti a far uso di miti e simboli per attrarre le masse al socialismo. Nonostante ciò i cori dei lavoratori cominciarono ad affermarsi nelle feste socialiste. Il primo maggio, celebrato per la prima volta nel 1890, diede un forte impulso alla costituzione di cori dei lavoratori, perché la *Sängerbund* borghese, non volendo dare il proprio appoggio a posizioni così radicali, rifiutò di venire incontro con il canto all'esigenza fortemente sentita di dare slancio a questa festa. Furono perciò i cori dei lavoratori a prenderne il posto. Nonostante ciò, ancora nel 1929 si levavano lamentele per il fatto che il partito socialdemocratico non li utilizzasse sufficientemente⁹, malgrado i loro sforzi di diffondere canzoni dei lavoratori, della libertà e cori di massa. In realtà vi era una grave carenza in questo genere di canzoni e perciò il repertorio dei cori dei lavoratori includeva molti degli stessi canti popolari già adottati dai cori borghesi. Ancora nel 1925 l'associazione corale dei lavoratori si lamentava per la mancanza di canzoni veramente socialiste¹⁰. È forse sintomatico dello spirito predominante il fatto che i nomi di Marx ed Engels non ricorrano mai nella storia di queste associazioni (nessuna delle loro sedi sembra che abbia preso il nome dei fondatori del socialismo), ma che invece fosse tenuta in gran conto la tradi-

⁸ *Ibidem*, pp. 5, 6.

⁹ 10 *Jahre Volkschor Harmonie Charlottenburg*, s. 1., 1929, p. 5.

¹⁰ S. Günther, *Kunst und Weltanschauung: Wege und Ziele des Arbeiter-Sängerbundes*, Berlin, 1925, p. 18.

zione lassalliana (abbondavano le associazioni a lui intitolate). È indubbiamente rivelatore il fatto che, quando il famoso anarchico Erich Mühsam presentò la sua raccolta di « canzoni di lotta rivoluzionaria, di marcia e di satira » (1925), egli affermasse che l'*Internazionale* marxista era quasi ignorata dalla gioventù socialista. Le canzoni satiriche contro le autorità costituite, fiorite dopo il 1848, erano ormai completamente dimenticate e i giovani « combattenti rossi » cantavano invece una canzone tratta da un inno patriottico del 1914 ¹¹. Bisognava insomma biasimare le associazioni corali dei lavoratori perché mancavano di forza rivoluzionaria e perché, a somiglianza delle loro equivalenti borghesi, erano inclini a offrire serate sociali e a dare concerti più che a impegnarsi in un'attività di agitazione politica.

Erich Mühsam ricordava ai socialisti che i nazionalisti da sempre si erano resi conto dell'importanza della canzone nel favorire la conservazione di uno spirito combattivo e di una tenace volontà, e li ammoniva a fare altrettanto ¹². Le associazioni dei cori operai prendevano parte alle feste socialiste e, cosa ancora più importante, organizzavano una propria *Sängerfest*, che tese a farsi sempre più elaborata. Il posto di primo piano era dato al corteo (proprio come avveniva al tempo di Lassalle), perché così il coro, che si presentava come un gruppo organizzato, poteva avere una maggiore influenza sulla massa informe degli spettatori che si affollavano lungo le strade. Se prendiamo come esempio la *Sängerfest* dei lavoratori bavaresi del 1914 ancora una volta si può fare un confronto con le manifestazioni delle organizzazioni borghesi: anche qui troviamo il corteo formato dai ginnasti e dai ciclisti (uno sport popolare tra i lavoratori), l'ordine mantenuto dai membri dell'associazione ginnica dei lavoratori, la sfilata

¹¹ E. Mühsam, *Revolution, Kampf-Marsch und Spottlieder*, Berlin, 1925, pp. 7, 8.

¹² *Ibidem*, p. 8.

delle bandiere e il canto delle canzoni¹³. Anche qui assistiamo alla fusione di un'adunata sociale con una festa; la cerimonia di apertura nel salone della festa fu tipica: ebbe inizio con una marcia tratta dal *Tannhäuser* di Wagner, al cui suono i cori fecero il loro ingresso nella sala. Seguì poi l'*ouverture* dal *Matrimonio di Figaro* di Mozart e quindi prese la parola Kurt Eisner (il capo, quattro anni dopo, della rivoluzione bavarese), che evocò, in un discorso infiammato, un mondo migliore; infine tutti i presenti intonarono un « canto della libertà ». La cerimonia di apertura si concluse con musiche tratte dalla *Carmen* di Bizet, con motivi popolari bavaresi, e l'esibizione di un comico bavarese che raccontò barzellette¹⁴. L'atmosfera religiosa suscitata dalla prima parte della cerimonia si dissolse nel carattere di *Volksfest* della seconda. L'intera festa si chiuse con un programma di trattenimenti ancora più leggeri di quelli previsti dalla maggior parte delle *Sängerfeste* borghesi. Mentre in queste ultime il motivo patriottico non era messo in ombra lungo tutto il loro svolgimento, in quello dei lavoratori il tema della lotta di classe annegò miseramente nella *Carmen* di Bizet. Non vi è alcuna testimonianza che fosse cantata l'*Internazionale*.

I cortei attraverso la città si fecero, col passare del tempo, sempre più ricchi di nuove trovate, perché il movimento socialista dava molta importanza alle sfilate e ai cortei lungo le strade (ripetuti poi anche nelle cerimonie del primo maggio). Nella « Bayrische Arbeiter-Sängerfest » del 1925 non ci troviamo più di fronte alla semplice sfilata del 1914: ora il corteo fu aperto da araldi a cavallo che recavano lo stendardo del movimento e suonavano fanfare; seguivano poi i carri con i *tableaux vivants*, e il primo rappresentava gli antichi germani che si recavano in marcia alla festa del solstizio d'estate; furono cantate can-

¹³ *Festschrift, IX. Bayrisches Arbeiter-Sängerbundesfest, München, 1914*, p. 80.

¹⁴ *Ibidem*, p. 89.

zoni germaniche e indossati costumi germanici. Tra due querce stava ritta una « bionda » giovane Germania con una lira in mano. Duecento cantanti presero parte a questa rappresentazione vivente del germanesimo, uno spettacolo inaspettato in una manifestazione socialista¹⁵, che se avrebbe fatto vibrare il cuore di qualsiasi organizzazione patriottica è difficile capire perché sia stato adottato in questa occasione. Certo esso metteva in evidenza il patriottismo dei socialdemocratici tedeschi; la repubblica da essi sostenuta stava forse ritrovando la strada per un ritorno alla tradizionale liturgia nazionale? Ma forse i cori dei lavoratori non erano riusciti, nonostante tutto, a distaccarsi dalle forme tradizionali delle associazioni corali borghesi. Possiamo aggiungere anche che essi non avevano a disposizione una tradizione specificatamente socialista da adottare come loro mito e simbolo, anche se avrebbero potuto benissimo sfruttare Thomas Müntzer o le rivolte contadine del secolo XVI. Ma durante la repubblica di Weimar erano i socialdemocratici a rappresentare il sistema costituito e in realtà chi invece si appropriò senza esitare delle rivolte contadine per celebrarle nelle loro feste furono i nazisti.

Il secondo *tableau vivant* che avanzava nel corteo è di più semplice comprensione: poiché la sfilata ebbe luogo a Norimberga, esso rappresentava la Norimberga medievale, con i suoi patrizi e i suoi cantori. Seguiva poi un idillio pastorale e un quadro raffigurante la « potenza del canto ». Il corteo abbracciava insomma l'intera storia tedesca, dagli antichi germani alla libertà moderna. Nell'ultimo quadro apparve infatti la dea della libertà nell'atto di spezzare le catene, e il carro su cui procedeva era dipinto con i colori della repubblica tedesca¹⁶. La Germania alla testa del corteo e l'apoteosi della libertà e del repubblicanesimo alla sua fine inducevano nello spettatore

¹⁵ *Festschrift, X. Bayrisches Arbeiter-Sängerbundesfest, Nürnberg, 1925*, p. 85.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 86, 87, 89, 93.

l'idea di una repubblica saldamente legata ai miti germanici. Non sapremo mai se gli organizzatori volessero proprio raggiungere questo risultato, ma sembra un'ipotesi possibile. E se così fu, allora in questa occasione i socialdemocratici adottarono una tradizione nazionalistica che, se era riflessa da una parte della loro pubblicistica, fu però maggiormente sfruttata nella pratica dal partito comunista.

Le associazioni corali dei lavoratori presero parte e talvolta persino guidarono alcune dimostrazioni socialiste, come per esempio quelle per l'estensione del diritto di voto nel 1910¹⁷. Ma la manifestazione più grandiosa dei lavoratori, quella del primo maggio, doveva essere silenziosa, non doveva risuonarvi « un appello, né un canto »¹⁸. Divenne consueto insistere su tale silenzio, certamente perché si faceva affidamento sulla genuina impressione di potenza che esso produce: « Abbiamo il numero, abbiamo le masse, abbiamo il potere », e tutto ciò fu dimostrato con marce silenziose che, come spiegò il giornale ufficiale del partito, testimoniavano la maturità dei lavoratori socialdemocratici¹⁹. Da questa festa i cori furono tenuti al bando. Il congresso di Parigi della Seconda Internazionale nel 1889 proclamò il primo maggio festa mondiale. La sua intenzione era sia di dimostrare la solidarietà della classe lavoratrice, sia di fare appello all'unità e alla pace mondiale: il primo maggio doveva essere una dimostrazione, non una festa²⁰. Fu per questo che la marcia dei lavoratori attraverso la città divenne il momento culminante della manifestazione, assunse il significato di provocazione alla borghesia dedita alle sue passeggiate domenicali, una dimostrazione che le vie, i parchi e i giardini appartenevano alla classe lavoratrice, che in questo giorno « conquistava

¹⁷ « Vorwärts », 11 aprile 1910, p. 4.

¹⁸ *Ibidem*, p. 1.

¹⁹ *Ibidem*, p. 1.

²⁰ M. Dommanget, *Histoire du Premier Mai*, Paris, 1953, pp. 330,

le strade »²¹. Tali marce si ispiravano ai modelli militari, ma erano pervase da uno spirito millenaristico, di attesa e di anelito per un mondo migliore. La « creazione di una nuova religione », di lassalliana memoria, continuava in Germania a esercitare la sua funzione. In uno di questi cortei i lavoratori portarono un vessillo con un motto preso dalla originaria organizzazione di Lassalle: « I lavoratori sono la roccia sulla quale verrà costruita la chiesa del futuro »²². Ancora una volta elemento religioso ed elemento laico si univano per forgiare lo spirito di un rito di massa.

Kurt Eisner, il capo della rivoluzione bavarese del 1918-19, fu tra i più entusiastici sostenitori del primo maggio. Scrivendo all'inizio del secolo, egli si diceva convinto che tutti coloro che sino allora erano stati privati di feste proprie, ora finalmente se ne erano conquistata una tutta loro, e che era tornato a vivere lo spirito della storia e dell'umanità che aveva pervaso le feste della Rivoluzione francese²³. La festa di Hambach, quando il popolo stesso aveva cercato di proclamare la sua volontà di unione, aveva avuto proprio questo risultato. Il primo maggio era l'erede di quelle tradizioni che Eisner era convinto che fossero scaturite dal popolo stesso.

La scelta del mese di maggio era emblematica: la primavera, creatrice e rigeneratrice della terra, si era posta alla guida del movimento della classe operaia; l'energia travolgente della natura era divenuta la stessa forza trascinante del proletariato²⁴. Eisner criticò giustamente le feste dell'epoca guglielmina perché avevano perduto ogni spirito di gioia e di fede ed erano diventate solo lunghi e cerimoniosi scambi di convenevoli²⁵. Egli comprese acutamente l'importanza delle feste, anche se alla sua « festa

²¹ Fr. Giovanoli, *Die Maifeierbewegung*, Karlsruhe, 1925, p. 101.

²² *Ibidem*, p. 115; M. Dommanget, *Histoire du Premier Mai*, cit., p. 396: in Francia il primo maggio era chiamato a volte *pâques ouvrier* (pasqua operaia).

²³ K. Eisner, *Feste der Festlosen*, Dresda, 1905 (?), pp. 20-21.

²⁴ *Ibidem*, p. 44.

²⁵ K. Eisner, *Taggeist*, Berlin, 1901, p. 142.

della rivoluzione » (17 novembre 1918), celebrata nel Teatro reale di Monaco, intervennero uomini in scuri abiti da lavoro, un'orchestra sinfonica e vi fu il solito discorso ²⁶. Eisner era più vicino allo stile politico di Lassalle che non a quello della moderna liturgia politica. E, inoltre, neppure il primo maggio era in realtà paragonabile con le feste della Rivoluzione francese.

Il « silenzio sacro » delle sfilate del primo maggio intendeva non solo colpire gli spettatori borghesi, ma anche suscitare un sentimento di unità tra gli stessi uomini in marcia. L'unica nota scintillante di colori e l'unico simbolo era il mare di bandiere portate in corteo, e alla fine, per accentuare l'impressione di uniformità, fu chiesto ai lavoratori di indossare i loro abiti da festa ²⁷. Quello che contava era la pura massa, e un giornale socialista suggerì anche di costruire lungo i lati delle strade delle piattaforme, perché ognuno potesse, abbandonando per un momento il corteo, salirvi e guardare le migliaia di compagni che marciavano dietro e davanti a lui ²⁸. La tradizione del monumentale, della mole, che abbiamo visto formarsi con le pietre e con il cemento nei monumenti nazionali, si servì, in questa conquista delle strade, della materia vivente. La massa si costituiva in unità, in quella unità che anche i primi nazionalisti avevano cercato, ma che ora giungeva alla sua piena realizzazione nelle disciplinate parate del primo maggio, a cui partecipavano centinaia di migliaia di persone.

Il momento culminante della giornata del primo maggio era la sfilata; ma a questa ben presto si aggiunsero altre forme di agitazione, come la distribuzione di volantini, l'affissione di manifesti e in ultimo anche la pubblicazione, per l'occasione, dei « Giornali del primo maggio », recanti il motto per la festa, ispirato alla lotta ed alla vittoria della classe lavoratrice. Così scrisse Kurt Eisner: « La forte luce

²⁶ A. Mitchell, *Revolution in Bavaria 1918-1919*, Princeton, N. J., 1965, p. 113.

²⁷ Fr. Giovanoli, *Die Maifeierbewegung*, cit., p. 106, n. 35.

²⁸ Da « Der Kampf » (1908), p. 99.

di maggio deve accompagnare il vero proletario per tutti i giorni dell'anno e in nessun momento egli deve dimenticare l'entusiasmo gioioso da lui dovuto alla propria causa »²⁹.

I lavoratori francesi furono turbati, la prima volta che celebrarono il primo maggio nel 1893, quando si avvidero di non trovarsi a una tradizionale festa popolare con lampioncini giapponesi e bandierine multicolori³⁰. Niente testimonia se in Germania il silenzio rituale rimanesse una regola fissa, ma, verso la fine della prima guerra mondiale, in alcune di queste parate silenziose si inclinò ad adottare qualche abbellimento già usato nei cortei delle feste tradizionali. Fu così che a Stoccarda alla sfilata parteciparono quattro bande musicali e le associazioni corali dei lavoratori³¹. In Francia furono i lavoratori stessi a chiedere di trasformare la dimostrazione in una festa³², e questo accadde più o meno anche in Germania. Nel 1920 i comunisti accusarono i socialdemocratici di aver finito col ridurre, già molto tempo prima della prima guerra mondiale, il primo maggio a « riunioni mattutine e serali », che erano diventate « piacevoli questioni della famiglia del partito »³³. Anche in Austria i comunisti sostennero che il primo maggio socialdemocratico era in realtà una *Volksfest*, un'occasione frivola³⁴. Erano esagerazioni grossolane, perché se effettivamente la « domenica dei ribelli », come talvolta fu chiamato il primo maggio, aveva la tendenza a trasformarsi in una *Volksfest*, furono però fatti strenui sforzi da parte di tutti i socialisti per impedirlo. Per esempio, il primo maggio si concludeva sempre con sottoscrizioni a favore di qualche causa popolare, dopo di

²⁹ K. Eisner, *Gesammelte Schriften*, Berlin, 1919, II, p. 93.

³⁰ M. Dommanget, *Histoire du Premier Mai*, cit., p. 176.

³¹ *Maiestschrift des geeingten Proletariats Württembergs*, 1 maggio 1919, pagine non numerate.

³² M. Dommanget, *Histoire du Premier Mai*, cit., pp. 361, 363.

³³ *Welten-Mai; Maizeitung 1920 KDP (Spartakusbund)*, s. 1., né d., p. 7.

³⁴ *Der Erste Mai der Kommunistischen Internationale*, KDP, Wien, s. d., p. 11.

che i lavoratori erano tenuti a tornare nelle loro case e non veniva offerto loro nessun intrattenimento leggero ³⁵.

Il primo maggio non fu l'unica festa dei lavoratori. Già abbiamo visto come le loro società corali avessero dato impulso al formarsi di una liturgia più elaborata, e lo stesso si può dire abbia cercato di fare l'organizzazione ginnastica dei lavoratori. È possibile che tutti e due questi gruppi abbiano preso a modello ideale, per le forme liturgiche e festive da adottare, le organizzazioni borghesi a loro affini. Queste forme erano il frutto di una tradizione che aveva praticato i riti del culto nazionale, e i lavoratori, quando si staccarono dalle associazioni originarie, conservarono questa tradizione, piegandola ai fini della lotta di classe. Furono queste feste a fare da contrappeso alle marce silenziose del primo maggio.

I ginnasti, tanto accesaemente nazionalisti, resero la vita difficile ai lavoratori che facevano parte delle loro associazioni e nello stesso tempo aderivano al partito socialdemocratico, e i socialisti, da parte loro, cercarono invano di distogliere i ginnasti dal loro impegno nazionale, chiedendo per esempio che l'associazione ignorasse il *Sedanstag*. L'associazione ginnica riservata ai lavoratori fu fondata nel 1893 con circa 4000 iscritti, che salirono subito di numero; essa accusò i ginnasti borghesi di « asserimento alle autorità » ³⁶.

Il partito socialdemocratico si mostrò riluttante a riconoscere ai ginnasti una qualche utilità, e del resto esso aveva assunto lo stesso atteggiamento verso l'associazione corale dei lavoratori, rendendole difficile la vita. La direzione del partito, evidentemente ben consapevole dell'acceso nazionalismo tradizionale tra i *Turner*, temeva che un'organizzazione di questo tipo avrebbe minato i suoi sforzi educativi. Sebbene la nuova associazione ginnica crescesse rapidamente, sembra però che ancora nel 1924 la maggior parte dei lavoratori che si dedicavano alla gin-

³⁵ Fr. Giovanoli, *Die Maifeierbewegung*, cit., pp. 93, 111-112.

³⁶ E. Neuendorf, *Die Deutsche Turnerschaft, 1860-1936*, cit., p. 146.

nastica fosse rimasta nella originaria *Deutsche Turnerbund*³⁷. I ginnasti lavoratori tentarono di giustificare la propria esistenza proclamando l'utilità della loro partecipazione alle feste, e lo fecero usando un linguaggio direttamente preso dalla liturgia nazionale: « Vogliamo suscitare l'entusiasmo delle masse e servirci di metodi più vari di quelli che esistono oggi, e cioè cori, colonne di fuoco, bandiere, brevi e ispirati discorsi »³⁸. Se i loro suggerimenti fossero stati accolti, i socialisti si sarebbero ritrovati improvvisamente allineati con il culto e la liturgia nazionalisti; comunque sia è indubbio che essi contribuirono allo sviluppo del nuovo stile politico del movimento. Le *Festspiele* dei ginnasti erano dei riti non diversi da quelli voluti anche dal « Teatro del futuro ». Per esempio, per la loro seconda adunata nazionale successiva alla prima guerra mondiale (1929), i ginnasti offrirono la rappresentazione di un dramma dal titolo *Liberati!*, che si apriva con l'entrata di « truppe d'assalto » al suono della *Marsigliese*, un'*Aufmarsch* che aveva assunto la fisionomia del « coro di movimento » di cui abbiamo già parlato³⁹; successivamente si muovevano per il palcoscenico schiavi e lavoratori oppressi, mentre il coro dei giovani cercava di scuoterli e incitarli all'azione; essi però perdevano il tempo in futilità al ritmo del jazz; ma i giovani non desistevano dai loro sforzi e alla fine, ricorrendo anche alla danza al suono dell'*Internazionale* prendevano d'assalto il carcere dove erano tenuti prigionieri i lavoratori. Dopo un breve discorso tutti i presenti pronunciarono un solenne giuramento di fedeltà agli ideali della gioventù in lotta. Per ultimo, il programma prevedeva l'apoteosi » del dramma: ordinati in cori di movimento, i giovani scesero in platea afferrando, a mano a mano che procedevano, fiaccole accese; tutto intorno alla sala furono accesi fuochi; mentre i cori avanzavano verso la pi-

³⁷ O. Drees in *Reichsjugendpflege Konferenz der Zentralkommission für Arbeitersport und Körperpflege e.v.*, Berlin, 1927, pp. 9, 6.

³⁸ *Ibidem*, p. 32.

³⁹ Vedi pp. 166, 169 e 207 ss.

scina (che faceva parte della sala) ebbero inizio le gare, alla cui conclusione la festa fu chiusa con una parata alla luce delle torce⁴⁰.

Vale la pena aver descritto questa festa nei suoi particolari, perché in questa occasione troviamo una liturgia giunta a piena maturità, pronta a servirsi delle tradizioni passate, come anche dei cori di più recente introduzione e della danza moderna. Le nuove forme artistiche, apparse negli anni '20, furono immesse nella liturgia laica tradizionale a dimostrazione che la sinistra era capace, quanto la destra, di servirsi del nuovo stile della politica. Lo stesso capo dell'Associazione ginnastica dei lavoratori pensava che un movimento che voleva conquistare il mondo non poteva essere guidato solo da forze materiali; era invece necessario dare vita a profonde concezioni e penetrarne ogni aspetto dell'attività umana⁴¹. Ma era vano attendersi che la direzione socialdemocratica lo seguisse su questo punto. La concezione marxista della coscienza umana aveva ceduto il passo da lungo tempo all'interpretazione materialista della storia di Karl Kautsky, e in ogni caso i socialdemocratici pensavano che la coscienza non dovesse essere sollecitata con metodi liturgici, ma piuttosto con un'attiva opera mirante all'istruzione dei lavoratori. Malgrado ciò, i socialdemocratici austriaci, che durante un anno tanto critico come il 1931 si erano dedicati con impegno all'educazione politica della propria gioventù, elogiarono l'Associazione ginnastica dei lavoratori tedeschi per l'impegno da essa dimostrato nell'indottrinamento dei suoi aderenti: erano ginnasti che ben sapevano come servirsi dell'arena sportiva per far trionfare una visione politica del mondo, e « noi dobbiamo creare un'associazione simile a questa »⁴². Da parte loro, i marxisti austriaci mostrarono di aver compreso meglio dei loro fratelli tedeschi l'utilità delle forme liturgiche tipiche delle organizzazioni sportive.

⁴⁰ E. Grisas, *Nürnberg wir kommen*, s. I., 1929, p. 78.

⁴¹ O. Drees in *Reichsjugendpflege*, cit., p. 32.

⁴² « Der Verthauensmann », n. 1, a. VII, gennaio 1931, p. 2.

Nonostante queste difficoltà, le cosiddette organizzazioni sportive « rosse » videro aumentare la loro popolarità specialmente durante la repubblica di Weimar. In questi anni il « movimento sportivo dei lavoratori » comprendeva non solo la ginnastica, ma anche altri sports. I « ciclisti rossi » avevano fondato un'associazione sin dal 1896, ed erano stati incoraggiati dal partito perché fungevano da messaggeri durante le elezioni. Nel 1920 fu fondata dai lavoratori persino una « libera associazione di tiro a bersaglio », che rimase però sempre una delle loro più piccole associazioni sportive. È un fatto assodato che durante gli anni '20 il « movimento sportivo dei lavoratori » fu una delle più vaste organizzazioni socialiste, giungendo ad avere circa due milioni di iscritti. Esso sopravvisse alla scissione del socialismo nei partiti socialdemocratico e comunista e rimase in effetti l'unica organizzazione unitaria dei lavoratori. Ma nel 1929 poiché la tensione tra i due tronconi socialisti era divenuta insopportabile anche all'interno dell'associazione, i socialdemocratici assorbirono l'organizzazione; i comunisti tentarono allora di fondare una propria società ginnica e sportiva, che però restò sempre un piccolo gruppo marginale⁴³. Tutti i socialisti però rimasero uniti nella convinzione che « le migliaia di uomini che esprimono la potenza del proletariato attraverso l'armonica attività dei loro corpi nelle gare, si fondono con la massa degli spettatori in un tutto unico, in una totalità che caratterizza le vere feste del popolo »⁴⁴.

La « gioventù lavoratrice » (*Arbeiter Jugend*), che ebbe durante la repubblica di Weimar tra i 70.000 e i 90.000 iscritti, dava anch'essa importanza al rituale e ai simboli. Era un'organizzazione socialdemocratica che permise all'austero partito parlamentare di diffondere, malgrado l'atteggiamento dei suoi dirigenti, un senso della

⁴³ H. Timmermann, *Geschichte und Struktur der Arbeitersportbewegung 1893-1933*, Marburg, 1969, pp. 15, 62, 56, 83, 89, 90, 121.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 7.

forma liturgica, per lo meno tra una parte della sua gioventù. Naturalmente i simboli della tradizione nazionale furono adattati ai nuovi scopi, proprio come i cori avevano adattato per le proprie feste vecchi e usuali simboli. Le torce portate a Whitsuntide e i fuochi accesi sulle colline annunciavano il nuovo Reich del proletariato, « proprio come 2000 anni fa furono questi simboli a proclamare il Reich germanico »⁴⁵. La gioventù lavoratrice celebrava il solstizio d'estate con bandiere e fuochi, dando nello stesso tempo un forte impulso all'uso di percorrere a piedi la campagna tedesca (e il Kyffhäuser fu una delle sue mete)⁴⁶; insomma non si distinse affatto dal Movimento giovanile tedesco, e si dedicò anch'essa alle danze ritmiche e ai drammi popolari, pur dando la preferenza, per l'appello alla libertà in essi contenuto, ai *Masnadieri* e al *Guglielmo Tell* di Schiller piuttosto che ai drammi medievali⁴⁷.

È evidente che l'impulso verso la liturgia politica e la forma simbolica aveva trovato un punto d'appoggio anche nel movimento dei lavoratori, che diede alla nuova politica un proprio incisivo contributo. Nonostante ciò le feste usuali tra i lavoratori continuarono ad avere uno svolgimento antiquato e, pur dando risalto alla formazione e alla disciplina delle masse, avevano ancora come momento centrale lunghi e prolissi discorsi. La dimostrazione avvenuta a Berlino nel 1928, nell'anniversario della legislazione antisocialista di Bismarck, fu un'attenta combinazione di abilità organizzativa e di momenti oratori, ma aveva perduto la componente liturgica: i gruppi locali erano stati disposti per marciare nel parco, dove si svolgeva la festa, ed erano stati distribuiti sotto i sei o sette palchi eretti per gli oratori, che pronunziavano simultaneamente i loro discorsi. Il colore e l'atmosfera erano creati, naturalmente, dalle bandiere e dai cori, ma la festa ri-

⁴⁵ « Arbeiter-Jugend », giugno 1922, p. 162.

⁴⁶ *Ibidem*, febbraio 1933, p. 47; *ibidem*, ottobre 1924, p. 287.

⁴⁷ *Ibidem*, luglio 1922, p. 198.

schiaiva di spezzettarsi in gruppi isolati, perché mancava appunto l'elemento unificatore, quello liturgico ⁴⁸.

Dagli anni '80 in poi il genere del *tableau vivant* riscosse una particolare popolarità tra il movimento dei lavoratori e non è perciò un semplice caso che l'organizzazione ginnastica dei lavoratori se ne sia servita così ampiamente. Di solito i *tableaux* erano spiegati da un commentatore e intervallati dalla lettura di poesie epidrammatiche. Una delle ultime opere di Wilhelm Liebknecht, prima della morte, fu un progetto, per il congresso generale del partito a Magonza nel 1900, di un *tableau vivant* dal titolo: *Riunione della socialdemocrazia tedesca*; in esso dapprima apparivano i gruppi marxista e lassalliano separati, ognuno ancora con la propria bandiera; poi essi si univano sotto una bandiera rossa che Marx, sorgendo dalla tomba, indicava a Lassalle; quindi Marx sollevava in alto un Lassalle sorridente, mentre l'orchestra intonava la *Marsigliese*. Vale la pena di citare il commento di Liebknecht: « [I membri del congresso] non dimenticheranno mai il tesoro nascosto dei Nibelunghi, strappato alle acque del Reno » ⁴⁹.

Pensava forse Liebknecht che questo mito germanico avesse avuto in passato tanta forza di persuasione al punto che una causa socialista, per avere successo, dovesse prendere le mosse da esso? e che l'unità socialista fosse un nuovo *Nibelungen Hort*? Il commento testé citato indurrebbe a rispondere affermativamente: in questa occasione l'unità socialista fu radicata nel mito germanico, proprio nella stessa maniera con cui, più tardi, le società corali dei lavoratori avrebbero identificato la repubblica di Weimar con una bionda Germania. Le componenti culturali del movimento dei lavoratori furono facilmente collegate con la tradizione storica del culto nazionale, e del resto anche la classe media celebrava le sue feste in modo ana-

⁴⁸ « Vorwärts », 20 ottobre 1928, p. 1.

⁴⁹ Fr. Knilli e U. Münchow, *Frühes Deutsches Arbeitertheater 1847-1918, Eine Dokumentation*, München, 1970, pp. 343, 351.

logo, e i *tableaux vivants* e la lettura di poesie erano spettacoli usuali nei genetliaci, negli anniversari e in feste pubbliche sul tipo delle celebrazioni schilleriane del 1859. Per il movimento dei lavoratori, però, trovare una propria forma liturgica si dimostrò un'impresa difficile, e sebbene in realtà non vi sia mai riuscito, esso tuttavia diede un importante contributo al più generale sviluppo del culto nazionale.

Dopo la guerra, la dinamica rivoluzionaria sembrò avere raggiunto il punto di maggiore tensione, fu tentato in effetti un nuovo indirizzo, sempre però collegato con la precedente esperienza culturale. Negli anni che vanno dal 1920 al 1924 fu fatto il tentativo di creare a Lipsia delle feste di massa dei lavoratori che rendessero in qualche modo l'idea della portata storica della rivoluzione socialista. Queste feste di massa non differivano, in sostanza, dai teatri *Thing* di cui abbiamo già parlato, erano cioè drammi rappresentati da numerosi complessi di lavoratori (sino a 300 tra uomini e donne)⁵⁰, mentre i loro compagni erano semplici spettatori. Eppure questo teatro era concepito come una festa e ne aveva preso anche il nome: in questa accezione, festa voleva dire rito culturale, lo stesso significato che in tempi precedenti aveva avuto per i teatri all'aperto, sui quali del resto questi spettacoli si basavano. I soggetti rappresentati in questi scenari all'aperto erano la rivolta di Spartaco nell'antica Roma (1920), la guerra contadina (1921), la Rivoluzione francese (1923); ovvero argomenti più generali, come nel caso di *Guerra e pace* (1923), che si concludeva con il trionfo della fratellanza universale, e di *Sveglia!* (1924), nel quale marinai di nazioni in guerra tra loro si giuravano fratellanza e proclamavano l'avvento della pace sulla terra. L'azione doveva essere, nella sua semplicità, estremamente chiara; per esempio, nello Spartaco gli schiavi erano frustati, i patrizi celebravano banchetti di vittoria, che fini-

⁵⁰ Kl. Pfutzner, *Die Massenfestspiele der Arbeiter in Leipzig 1920-1924*, Leipzig, 1960, p. 10.

vano per degenerare in gozzoviglie, gli schiavi rifiutavano di lottare con i « fratelli gladiatori » e venivano crocifissi ⁵¹.

La musica serviva per creare l'atmosfera adatta: nella *Guerra contadina* i cori di movimento scendevano nella platea e cercavano di coinvolgere gli spettatori nel dramma. Tutti questi drammi erano opera di scrittori, ed erano diretti da persone non del tutto digiune di cose di teatro: per esempio le quindici scene della *Rivoluzione francese* erano opera di Ernst Toller. Ma col 1924 le feste di massa dei lavoratori si erano risolte in un insuccesso. Il motivo di questo fallimento va ricercato nel fatto che il mezzo artistico di cui si servivano intellettuali come Toller era la parola, il cui prevalere sui cori e sui movimenti di massa degli attori distruggeva quell'effetto immediato, per ottenere il quale tipo di dramma era stato originariamente concepito. Uno spettatore ha scritto che nel dramma di Toller, a un dato momento, non si riusciva più a individuare l'attore singolo o comprenderne le parole: « Solo il vocio delle masse si solleva verso il cielo come un lontano rombare di tuono » ⁵². In questo modo, non appena l'aspetto letterario saliva in primo piano, il dramma perdeva la sua efficacia e con essa una caratterizzazione più complessa dell'azione. La festa, che si voleva fosse un appello all'azione e un coinvolgimento attraverso il dramma, tendeva a trasformarsi in uno spettacolo convenzionale.

Non appena la festa diventò sempre più simile a un dramma convenzionale, i lavoratori se ne tornavano a casa, o non vi andavano nemmeno, perché non era facile per loro parteciparvi o afferrare, in una sala tanto vasta, la complessità del dramma. Col tempo gli spettacoli divennero sempre più noiosi, perché il loro successo dipendeva in sostanza dal canto e dal movimento: il maggior risalto dato alle parole distruggeva l'armonia visiva e

⁵¹ *Ibidem*, pp. 11, 13-14

⁵² *Ibidem*, pp. 20, 24. E. K. Fischer (*Die Laienbühne als Gesinnungstheater*, Munich, 1926, p. 29.

musicale dell'azione. Anche i nazionalisti si erano dovuti convincere che in queste occasioni i discorsi dovevano essere brevi e che l'oratore non doveva essere altro che un simbolo totalmente integrato nel rito.

Le feste di massa dei lavoratori avevano dunque fallito, ma i « cori recitativi » continuarono a prosperare e nella seconda metà degli anni '20 divennero sempre più popolari tra i socialisti di tutte le sfumature. Sappiamo che nel 1929, quando i cori recitativi cercarono di competere con il nuovo mezzo radiofonico, furono considerati dai socialisti come delle vere e proprie cellule della comune teatrale del futuro e furono paragonati alla democrazia ateniese in atto⁵³. Questi cori si basavano anche sul dialogo con il pubblico e furono perciò utili strumenti per sollecitare la partecipazione di massa. Già abbiamo visto che essi erano stati adottati da una parte del culto nazionale e più tardi lo furono anche dal nazionalsocialismo. Ma negli anni '20 furono i socialisti a farne il massimo uso, sebbene anche in questo genere vi fosse scarsa disponibilità di testi, e i lavoratori fossero costretti ad adottarne molti di quelli già in uso prima della guerra tra il Movimento giovanile tedesco⁵⁴. Nelle feste socialiste questi cori furono spesso alternati con danze, spesso ideate da von Laban in persona. Il fatto provocò delle critiche, perché si disse che tali spettacoli somigliavano più a oratorii che ad azioni di agitazione proletaria di massa. Qualche volta si arrivò al punto di fare apparire la rivoluzione non come una forma di lotta dei lavoratori, ma come una alta e giovane donna⁵⁵. Era difficile cancellare dalla mente dei lavoratori gli antichi simboli personalizzati, sia che si trattasse della rivoluzione presentata nelle vesti di una giovane donna, sia della raffigurazione della Germania nella festa dei cori bavaresi. Era una

⁵³ « Die Literarische Welt », numero speciale « Arbeiteradichtung », V, 12 luglio 1929, p. 1.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 2.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 5.

personificazione che aveva sempre incontrato la netta opposizione di chi voleva creare una liturgia nazionale e si era opposto ai monumenti nazionali di questo tipo.

Nonostante tutte queste difficoltà un nazista, trattando della grande popolarità dei cori recitativi tra la gioventù hitleriana, affermò che erano stati i comunisti a sviluppare questa forma d'arte, come mezzo particolarmente efficace di propaganda ⁵⁶. Adottati dal partito comunista tedesco, i cori recitativi divennero sempre più elaborati, e tra il 1923 e il 1925 la loro esecuzione tese a somigliare a spettacoli di rivista, di cori di movimento e persino di drammi. Il *Coro del lavoro* di Gustav von Wagenheim (1923), per esempio, usava il dialogo al posto del recitativo e degli effetti scenici. I personaggi erano simbolici, contadini, socialdemocratici, preti, comunisti; la forma era quella di un dramma moraleggiante recitato da folti gruppi di attori, anche se talvolta appariva anche un attore singolo (per esempio quello che simboleggiava gli industriali); la parola d'ordine fu semplicità di scenari e nessun allestimento scenico; il coro, secondo Wagenheim, doveva indossare gli abiti da lavoro e non quelli da festa ⁵⁷.

Tutti e due i partiti socialisti pubblicarono volumi speciali di simili testi per i cori recitativi che si adattavano ai loro scopi e che mettevano in risalto la loro funzione unificatrice tra il coro e il pubblico: « La massa degli uomini diventa una sola persona » ⁵⁸. Eppure anche questi cori non riuscirono a creare quel genere di rito liturgico che, come abbiamo visto, aveva una efficacia tanto grande nelle feste di massa dei lavoratori o nelle riunioni della associazione ginnica dei lavoratori. Talvolta i cori recitativi divennero col tempo « serate politico-satiriche del proletariato », durante le quali il partito comunista tedesco illustrava la propria ideologia con films, *couplets*

⁵⁶ Gott, *Freiheit, Vaterland, Sprech-Chöre der Hitler-Jugend*, cit., p. 7.

⁵⁷ L. Hoffmann, D. Hoffmann-Ostwald, *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*, Berlin, 1961, pp. 100-128.

⁵⁸ Vedi *Arbeiter Fest-Tage*, Wien, 1927, p. 134.

satirici, cori e persino la ginnastica. Ma questa forma d'arte derivava direttamente dagli spettacoli di varietà della borghesia e i lavoratori non riuscivano ancora a trovare una propria forma di agitazione e propaganda (*agitprop*). Fu l'Unione Sovietica a offrire il modello a cui ispirarsi per questo genere di attività: il « giornale vivente » presentato dalle Camicie azzurre (*Blaue Blusen*) sovietiche, che visitarono la Germania nel 1927, sollecitò la gioventù comunista a imprimere ai cori recitativi una nuova direzione. Prima di tutto vi era l'*Aufmarsch*: gli attori entravano a passo di marcia nella sala; seguiva poi un breve discorso sul tema dello spettacolo, oppure questo poteva essere illustrato con una specie di parata in cui le Camicie azzurre vestite da gladiatori romani recavano dei cartelli con i titoli e i temi dei vari giornali sovietici. Si passava poi alla rappresentazione di soggetti diversi, come per esempio un bozzetto dal titolo *Un nuovo modo di vita*, intervallati da esercizi ginnici, danze e manifesti, e in cui si assisteva all'affratellamento della città con la campagna e alla nascita di una vita nuova⁵⁹.

Era un modo di portare il mito al popolo, non certo sullo stile di quello di Wagner, ma indubbiamente simile a esso, con la stessa rappresentazione oggettivizzata dell'ideologia e con la creazione di uno stato d'animo comune a tutti i presenti. Ma in questi spettacoli mancava completamente lo scenario e il giornale comunista « Bandiera rossa » spiegò che non doveva esservi « alcuna aspirazione alla bellezza, alcun naturalismo »⁶⁰; altra novità era l'ampia parte riservata nei diversi numeri all'umorismo e alla satira. Si voleva creare insomma nei riguardi dello spettacolo un sentimento di distacco e non di identificazione. A differenza di Wagner, e in fondo a differenza anche del culto nazionale, le Camicie azzurre pensavano di dover stimolare la riflessione critica e anche in questo loro intento,

⁵⁹ L. Hoffmann, D. Hoffmann-Ostwald, *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*, cit., pp. 226-228.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 225.

come già abbiamo visto, esse si differenziarono molto dai rituali degli altri lavoratori.

Erwin Piscator, il famoso direttore del « teatro politico » dei lavoratori, ha detto che era sua intenzione rivolgersi direttamente alla ragione e dare ai lavoratori, attraverso il dramma, chiarezza, conoscenza e coscienza di sé più che eccitazione, entusiasmo e passione. In realtà però il ritmo dello spettacolo e il coinvolgimento del pubblico, come pure l'estrema semplificazione, erano tutti elementi chiaramente irrazionali. Come apprendiamo da un recente studio sul teatro di Piscator, egli in sostanza voleva trasformare una folla raccolta alla rinfusa in una massa ordinata, un'ambizione non molto diversa da quella delle parate del primo maggio e delle adunate di Norimberga⁶¹; Piscator condivideva apertamente questo intento del culto nazionale. Ma il nesso tra il suo teatro e l'evoluzione degli elementi culturali da noi tracciata è in realtà anche più stretto. In uno studio sul teatro politico di Piscator, D. C. Innes cita uno scrittore nazista, secondo il quale in questo genere drammatico, che creava un'immediata esperienza comune, « le emozioni, i pensieri e le speranze di un popolo [ricevevano] la più chiara espressione possibile ». Questo giudizio di parte nazista, ci viene poi precisato, è pressoché un compendio del teatro di Piscator⁶². I nazisti tuttavia non ebbero bisogno di ricorrere al teatro marxista per questo tipo di dramma, dato che di tale forma teatrale si era già occupato, molto tempo prima della prima guerra mondiale, il Teatro del futuro.

Oltre ai cori recitativi i nazisti mutuarono dalla sinistra l'idea di un « teatro popolare » (*Volksbühne*), con rappresentazioni a basso prezzo, di drammi che si pensava dovessero essere l'opposto di quelli preferiti dal gusto borghese. Un *Volksbühne* di questo tipo era stato fondato nel 1890 e metteva in scena drammi di scrittori come

⁶¹ C. D. Innes, *Erwin Piscator's Political Theatre*, Cambridge, 1972, pp. 29, 31, 144.

⁶² *Ibidem*, p. 62.

Ibsen, Zola, Schiller, tutti fortemente critici nei confronti delle classi dirigenti. Tale teatro popolare trovò imitatori tra la destra cristiana e nazionalista nel 1930, ma al tentativo non parteciparono i nazisti, i quali invece, nel 1931, fondarono un proprio *Volksbühne*, che rappresentò drammi come *I masnadieri* di Schiller e un dramma su Bismarck di Walter Flex, un eroe del Movimento giovanile morto durante la prima guerra mondiale⁶³. Questo teatro nazista cercò chiaramente di controbilanciare l'opposizione alla borghesia simboleggiata dal dramma di Schiller con un tentativo di rivendicare per il proprio partito la tradizione bismarckiana. Ma il *Volksbühne* nazista degenerò in una corporazione teatrale e non si trasformò in una dinamica organizzazione *agitprop*. Comunque, oltre al *Volksbühne*, negli stessi anni si erano formate delle compagnie teatrali (*Spieltruppen*) naziste, che si esibivano in sale prese in affitto od offerte gratuitamente. I drammi rappresentati non avevano niente a che fare con Schiller e nemmeno con Walter Flex, ma appartenevano a un rozzo genere teatrale, banditore di un messaggio estremamente diretto e brutale. Nel 1932 per esempio, in una sala della Associazione militare a Berlino, una compagnia drammatica nazista mise in scena un dramma imperniato sull'assassinio di un camerata delle SA, delitto di cui era accusato un ebreo: questo veniva trascinato alla ribalta « frignante nel suo gergo » (*yiddish*) e condannato all'immediata fucilazione. Sembra che la rappresentazione di questo dramma sia stata particolarmente popolare tra la gioventù hitleriana⁶⁴.

⁶³ Sulla *Volksbühne* « di sinistra » vedi *Wesen und Weg der Berliner Volksbühnenbewegung*, a cura di J. Bab, Berlin, 1919; per la *Nationalsozialistische Volksbühne* vedi « *Die Volksbühne* », V, n. 11, febbraio 1931, p. 482; « *Der Aufmarsch* », n. 2, febbraio 1931, p. 8; *ibidem*, n. 3, marzo 1931, p. 8. Quest'ultimo era il giornale della NS Schülebund (l'organizzazione nazista degli studenti delle scuole superiori).

⁶⁴ *Die Stellung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei zur Judenfrage*, in *Eine Materialsammlung vorgelegt von Centraverein deutscher Staatsbürger jüdischer Glaubens*, Berlin, 1932. Si tratta di una ampia raccolta di documenti che fu presentata al presidente della Repubblica tedesca, Von Hindenburg, come parte dell'azione di difesa

Il teatro di Piscator proseguiva intanto la sua opera stimolante, anche se in continua polemica con il partito comunista, il quale non si sentiva a suo agio con un genere di teatro che cercava di far leva sulle capacità raziocinanti e sullo spirito critico e che forse temeva fosse capace di suscitare un tipo di emotività soggetto facilmente a sfuggire all'ortodossia di partito. Ma mentre in Russia queste forme artistiche caddero sotto la scure dello stalinismo, in Germania esse si rivelarono come un semplice episodio di un più ampio tentativo di trovare una forma espressiva più didattica.

Un esempio tipico dell'evoluzione didattica del teatro fu la « relazione collettiva » (*Kollektivreferat*), che traeva origine, anch'essa, dai cori recitativi, e fu di uso comune nel 1927-28. Era un genere che evitava di cadere nel lirismo dei cori recitativi e si esprimeva invece attraverso slogans, affermazioni di fatto e comandi, in una succinta forma didattica. I gruppi che lo adottarono si muovevano e recitavano i loro slogans e comandi accompagnati dalla musica, un elemento importante del teatro proletario⁶⁵. Wilhelm Pieck, capo del partito comunista, individuò il carattere essenziale di questa attività *agitprop* nella sua « semplicità di rappresentazione, nell'identificazione con lo scopo proposto, nell'accurata preparazione e nella massima disciplina per lo sforzo comune »⁶⁶.

Questa attività *agitprop* era una forma di « teatro del futuro », di cui aveva anche lo stesso scopo, di liquidare cioè le tradizionali forme teatrali a tutto vantaggio del rapporto diretto con il pubblico. Le rappresentazioni dovevano, a un certo punto, suscitare un maggior distacco critico di quel che faceva il teatro culturale; ma a dispetto

della principale organizzazione tedesca giudaica. M. Paucker, *Der Jüdische Abwehrkampf gegen Antisemitismus und Nationalsozialismus in den letzten Jahren der Weimarer Republik*, Hamburg, 1968, p. 137, n. 40; le fonti migliori sul teatro nazista prima del 1933 sono i giornali « Das Junge Deutschland » e « Aufmarsch ».

⁶⁵ L. Hoffmann, D. Hoffmann Ostwald, *Deutsches Arbeitheater 1918-1933*, cit., p. 45.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 230-231.

di questa intenzione il teatro dei lavoratori fu in realtà un teatro cultuale, simbolico, mitologico, che faceva uso della canzone popolare, della danza e della ginnastica. Persino i nazisti se ne interessarono come a un mezzo capace di coinvolgere il popolo nell'ideologia. Non era né così nuovo, né così rivoluzionario, come sembra che i suoi fautori abbiano creduto, ma era semplicemente un elemento dell'intera strategia d'attacco della nuova politica.

Il movimento socialista in genere sentì la spinta verso una forma teologica e liturgica. In Francia, per esempio, nel 1918, subito dopo la prima guerra mondiale, fu fondata una « Società per le feste del popolo », che organizzava feste per il partito comunista e i sindacati, e anche per i socialisti. Essa metteva l'accento sull'importanza di infondere alla lotta dei lavoratori un impegno di tipo emotivo, e non si differenziò in ciò dalle idee di cui si era fatta portatrice l'associazione ginnica dei lavoratori tedeschi. La cerimonia doveva imperniarsi sul tema specifico della manifestazione e costituire con esso un tutto unico in forma artistica. Furono usati personaggi simbolici e anche cori recitativi, ma l'elemento essenziale era costituito dalla musica, al punto che l'associazione tese a trasformarsi in una società corale. Veniva eseguita musica classica, Bach, Beethoven e Wagner, ma si cercò anche di far rivivere la musica suonata nelle feste della Rivoluzione francese ⁶⁷.

L'impulso verso la liturgia rimase però solo tale e non giunse mai a dominare il movimento dei lavoratori. In Francia la « Società per le feste del popolo » presentò un « inno alla ragione » ⁶⁸, ma la maggiore ostilità a queste feste venne naturalmente proprio dalla componente razionalista del socialismo. Può avere un indubbio significato il fatto che nel 1927 circa 500 appartenenti al ceto operaio, membri dei partiti socialdemocratico e comunista, respin-

⁶⁷ J. Marguerite, *Les Fêtes du peuple*, in « Les Cahiers du Travail », 2 giugno 1921, I serie, 7 fasc., 7, pp. 43-48, 7.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 5.

sero ogni liturgia religiosa, anche se tra loro alcuni continuavano a far parte di qualche chiesa cristiana. Un fatto che è stato messo in rilievo da promotori di un'inchiesta su socialismo e religione⁶⁹, che poi ne valutarono i risultati, è che nessuno tra questi socialisti mostrò alcuna sensibilità per l'aspetto psicologico della liturgia. Sebbene questi 500 socialisti costituiscano un campione limitatissimo, quasi del tutto riferentesi al suburbio operaio berlinese di Neuköln, pure esso può rappresentare una tendenza in atto tra i membri del partito, anche se altri ovviamente approvavano invece la liturgia del movimento dei lavoratori. Tra la destra invece l'accoglimento delle forme liturgiche fu generale, e nessuna sua frazione ha mai mostrato insensibilità per la loro funzione psicologica; la destra insomma non si trovò svantaggiata in questo campo.

Il razionalismo che era alla base di tutte le tendenze del socialismo agì perciò come un ostacolo all'evoluzione della liturgia e forse condusse a un eccessivo didascalismo. Il didascalismo dei socialisti trova una dimostrazione efficace nei drammi che si voleva che i lavoratori mettessero in scena a conclusione delle loro riunioni locali. Erano drammi che esistevano sin dagli anni '70 del secolo scorso ed erano opera non dei lavoratori, ma dei loro dirigenti, o di scrittori di professione. I loro titoli sono accattivanti e rievocano in gran parte quel passato storico di cui si servivano anche le adunate di massa dei lavoratori. Ma spesso, nel corso dell'esecuzione, l'intreccio del dramma era interrotto da lezioni su argomenti quali la teoria socialista del valore⁷⁰, perché i socialisti cercavano sempre di educare, facendo appello alla ragione e alla logica, e non affidandosi alla sola fede. Questo spiega perché nelle loro riunioni i discorsi didascalici avessero una parte molto più importante che non in quelle dei loro avversari

⁶⁹ P. Piechowski, *Proletarischer Glaube*, Berlin, 1928, pp. 91, 93. È la sesta edizione del libro.

⁷⁰ Vedi U. Münchow, *Aus den Anfängen der Sozialistischen Dramatik*, I, Berlin, 1964, pp. 3 ss. (Jean Baptiste von Schweitzer, *Ein Schlingel*).

nazionalisti e di destra. Nonostante questo, i nazisti furono impressionati dalle manifestazioni e dalle feste proletarie, e Hitler, nel *Mein Kampf*, lo ha riconosciuto esplicitamente; egli aveva assistito alla dimostrazione di massa dei lavoratori viennesi, che marciarono a quattro a quattro: « Per quasi due ore sono stato a guardare il gigantesco drago umano che si snodava lentamente »⁷¹, e fu tanto colpito dalla disciplina dei socialdemocratici, da paragonare il partito a un esercito di ufficiali e soldati⁷². In parte le sue idee sull'organizzazione si definirono proprio nel contrasto con quella dei suoi oppressori socialisti, il cui grande successo addirittura lo intimidiva⁷³.

Non bisogna però sopravvalutare l'influenza dei socialisti sulla liturgia nazionalsocialista, che certo trovò in essi dei validi esempi, ma che in ultima analisi fu il momento culminante dello sviluppo di un culto nazionale avvenuto nel corso di un secolo e mezzo di storia tedesca.

⁷¹ A. Hitler, *Mein Kampf*, trad. cit., vol. I, p. 43.

⁷² *Ibidem*, vol. II, pp. 108-9.

⁷³ *Ibidem*, vol. I, p. 372.

I gusti di Hitler

Al raduno di Norimberga del 1935 Adolf Hitler disse che una nazione è veramente degna della storia solo quando costruisce i propri monumenti¹, e con il termine monumenti egli intendeva riferirsi non solo alle realizzazioni del proprio regime, ma anche alla liturgia politica del nazionalismo come l'unica vitale politica di massa. Il nazionalsocialismo incrementò lo sviluppo del culto nazionale quale si era venuto realizzando durante oltre un secolo, prima che il movimento nazista fosse fondato; questo sviluppo è d'importanza essenziale per comprendere lo stile politico nazista, perché se si prescinde da esso non è possibile analizzare correttamente il nazionalsocialismo in quanto movimento di massa.

Adolf Hitler aveva compreso bene l'aspetto sia pragmatico che ideologico della liturgia, e, come sempre, nella sua mente seppe accordare concrete considerazioni politiche con la sua fede istintiva; in questa combinazione non c'era alcun cinismo, sebbene egli stesse bene attento a far quadrare la necessità politica con il fine ultimo della religione laica. Non fu Hitler a creare la liturgia del culto nazionale né a curarne direttamente l'adozione nel cerimoniale del suo movimento; egli delegò questo compito ad altri ed espresse le sue critiche solo dopo averne osservato l'intera *mise-en-scène*², anche se poi, naturalmente, furono queste critiche a stabilire la futura e definitiva forma del culto. Ma anche in questo caso egli lasciò che le forme liturgiche seguissero il loro corso, anche

¹ Cit. in H. T. Burden, *The Nuremberg Party Rallies: 1923-1939*, New York, 1967, p. 103.

² *Albert Speer spricht über Architektur und Dramaturgie der nationalsozialistischen Selbstdarstellung*, cit., p. 13.

quando personalmente lo giudicava ridicolo. Per esempio, egli non apprezzava affatto la riesumazione di presunti antichi costumi germanici³, ma ciononostante le case vennero costruite seguendo questo stile, la gente si vestì con il costume germanico e per parecchi anni il teatro *Thing* fu una realtà operante. La ragione per cui Hitler disprezzava questi arcaismi va ricercata nel suo gusto, di evidente importanza per comprendere lo stile politico nazista.

Le preferenze artistiche e architettoniche di Hitler furono determinate dalla Vienna che egli conobbe in gioventù, e rimasero immutate per tutto il resto della sua vita, perché egli non era certo uno di quegli uomini i cui gusti si allargassero o mutassero col passare del tempo. La famosa Ringstrasse restò per Hitler proprio come la definì una volta, la vera *via triumphalis*, ed egli la studiò in ogni dettaglio e sempre cadde in « estasi » per essa⁴. Gli edifici di rappresentanza che al tempo della sua gioventù dominavano Vienna continuarono a rappresentare per lui la massima eccellenza architettonica. Gran parte di essi li aveva costruiti, a partire dal 1870, Theophilus Edvard von Hansen, che ebbe un'influenza determinante sullo stile dell'architettura ufficiale viennese. Questi edifici, per esempio il *Reichsratgebäude* (il palazzo del Consiglio dell'Impero), dimostrano chiaramente la preferenza data dal loro autore alle forme antiche, alla « classica semplicità » tanto amata dai suoi contemporanei. Ma lo stile classico aveva assunto qui anche l'aspetto monumentale, trovando tipica espressione in particolare nella sala interna del *Reichsratgebäude*, grazie allo speciale modo di usare lo spazio: la sala a colonne ebbe come modello le terme di Roma. Del resto Hansen non fu certo l'unico architetto viennese a ispirarsi a questi esempi, anche Heinrich von Fensel si servì dei disegni fatti a Roma per gli edifici del-

³ A. Speer, *Erinnerungen*, trad. it. cit., p. 130; P. Villard, *Antiquité et « Weltanschauung » hitlérienne*, in « Revue d'histoire de la deuxième guerre mondiale », XXII (1972), n. 88, pp. 12, 13.

⁴ Fr. Heer, *Der Glaube des Adolf Hitler*, München, 1968, p. 153.

l'università, e Gottfried Semper, tanto ammirato da Hansen, era stato uno degli ispiratori della Ringstrasse e degli edifici monumentali che la fiancheggiavano⁵. Fu perciò a Vienna che Hitler assorbì quei gusti classici che ebbero una parte così cospicua nel culto nazionale, e alla fine egli giunse ad affermare che mai l'umanità si era tanto avvicinata all'antichità nelle forme esteriori e nella sua sensibilità come « oggi »⁶. Lo stile classico costituiva una forma di autoespressione che era monumentale e semplice al tempo stesso. L'amicizia di Hitler per l'architetto Paul Ludwig Troost alla fine degli anni '20 diede maggior vigore al suo classicismo. Troost gli insegnò ad apprezzare la Monaco di Klenze, che in un primo tempo non gli era piaciuta, forse per i suoi edifici pseudo-rinascimentali. I palazzi che Troost costruì per il partito nazista erano classici e insieme semplici, come la Casa dell'Arte a Monaco e gli edifici amministrativi del partito, tutti ancora oggi esistenti.

Sia Vienna sia Troost fecero scoprire a Hitler la rinascenza architettonica prussiana della fine del Settecento, e può essere che lo abbia impressionato in questo senso anche un libro su Friedrich Gilly scritto durante il Terzo Reich. Ma chi ebbe su lui una maggiore influenza fu Semper; questi affermava che lo stile monumentale, la fusione dello stile romano con quello dell'Acropoli, sembrava « trascendere la vita di tutti i giorni »⁷. Il progetto fatto da Gilly per un arco di trionfo lo colpì tanto profondamente da indurlo a ricopiarlo con grande pedanteria nel suo album di disegni del 1925, e desiderò fare incidere su di esso i nomi dei caduti della prima guerra mondiale; più tardi, pensò di includerlo nella ristrutturazione urbanistica di Berlino. Ma anche il disegno della tomba di Federico il Grande colpì la sua immagina-

⁵ *Weiner Monumental-Bauten*, Wien, 1892, II, *passim*. Kl. Eggert, *Die Ringstrasse, Wien und Hamburg*, 1971, pp. 34 ss.

⁶ Cit. in A. Dehlinger, *Architektur der Superlative*, (ms. inedito in Institut für Zeitgeschichte, München), p. 33.

⁷ A. Rietdorf, Gilly, *wiedergeburt der Architektur*, cit.

zione, ed egli fu felice quando Albert Speer fece un modello di questo monumento⁸.

Da queste influenze classiche nacque un gusto banale, i cui elementi di fondo, assorbiti a Vienna, non furono intaccati dall'influenza di Troost e di Gilly. Il conservatorismo di Hitler rimase insomma immutato: i suoi disegni per strade o per edifici si rifacevano sempre allo stile dell'architettura civile così diffuso nell'Europa centrale sin dagli anni '70 del secolo scorso, e non denotano alcuna traccia di originalità o di influenza delle scuole di architettura affermatesi dopo la prima guerra mondiale. È indubbio che Hitler amò la semplicità della forma e l'uso di materiali da costruzione semplici; questa sua preferenza però non aveva niente a che fare con il Bauhaus, fautore anch'esso di una nuova *Sachlichkeit* (oggettivismo), ma si ricollegava piuttosto al *revival* neoclassico. Verso la fine del secolo XIX i principi su cui si fondava questo *revival* furono approfonditi dal Movimento di arti e mestieri, il cui giornale, il « Kunstwart » (l'Osservatore artistico), riscosse, dal 1887 sino allo scoppio della prima guerra mondiale, grande popolarità tra la borghesia colta. Il « Kunstwart » riteneva che l'arte dovesse esprimere chiaramente lo scopo al quale era destinata, senza far ricorso a decorazioni o a piacevolezze di stile. Era una concezione vicina all'*architecture parlante*, che sin dal Settecento aveva cominciato a orientarsi in questa direzione, anche se il Movimento di arti e mestieri, unendo a queste concezioni l'amore per il *Volk* germanico, volle rinnovarsi senza fare ricorso alla influenza straniera⁹ ed esprimere invece lo scopo dell'arte e dell'architettura mediante il semplice stile locale.

Gottfried Semper e Wilhelm Kreis, delle cui conce-

⁸ A. Hitler, *Skizzenbuch* (ms. inedito in possesso di A. Speer, depositato presso il Kunstgeschichtliches Seminar, Göttingen); A. Speer, *Erinnerungen*, trad. it. cit., pp. 149, 150.

⁹ G. Kratsch, *Kunstwart und Dürerbund*, Göttingen, 1969, pp. 202, 203; *Volkkräftige Kunst Stärkt das Volk*, in « Der Kunstwart », I (1887), p. 4.

zioni architettoniche abbiamo già parlato, fecero parte di questo movimento, ma ad esso si collegò più direttamente Heinrich Tessenow, maestro di Albert Speer, che fu membro del consiglio della Dürerbund, fondata nel 1901 per diffondere il messaggio del « Kunstwart »¹⁰. Tessenow applicò alle sue opere e diffuse i principi estetici del Movimento di arti e mestieri. Egli poneva l'accento sulla semplicità e funzionalità dell'architettura: « il semplice operare, il pensare e il vivere rettamente » furono idealmente associati all'uso di materiali semplici, mentre il decorativismo era accusato di indulgere all'effeminatezza e alla frivolezza. Semplicità voleva dire amore per l'ordine e per la simmetria, considerati da Tessenow gli attributi peculiari della società borghese. Malgrado questa teoria, il risultato finale era però neoclassico¹¹. Nelle opere architettoniche e negli scritti di Tessenow è evidente insomma il legame del neoclassicismo e del Movimento di arti e mestieri con concetti quali la virilità, la serietà dei propositi e l'ideale di vita borghese, sui quali Hitler si sarebbe trovato perfettamente d'accordo. Tessenow aveva scritto un manuale che era ancora adottato nella maggior parte delle scuole tedesche di architettura prima della guerra, e può essere che Hitler lo abbia conosciuto durante i suoi studi di architettura.

Naturalmente persino durante il Terzo Reich, molte fabbriche, abitazioni private e persino caserme riflettevano lo stile Bauhaus, ma Hitler si interessava solo degli edifici di rappresentanza, che eseguivano la tradizione neoclassica, e prestò scarsa attenzione a qualsiasi altro progetto architettonico anche quando era sottoposto alla sua approvazione.

Il conservatorismo del gusto di Hitler è evidente particolarmente nei progetti da lui fatti per i teatri dell'opera, un tema che ritorna in maniera ossessiva nei suoi disegni e che è sempre strettamente collegato con l'accetta-

¹⁰ *Ibidem*, pp. 466, 464.

¹¹ H. Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, München, 1916, pp. 3, 8.

zione del culto nazionale. Nel suo album di disegni del 1925 vi sono numerosi schizzi di interni di teatri d'opera, e tutti sono convenzionali, senza traccia alcuna di qualche influenza del « teatro del futuro ». Ancora una volta Hitler si atteneva a una visione che lo aveva colpito in gioventù: l'opera di Vienna. E la *festival hall* di Bayreuth sembra che abbia rappresentato il massimo che Hitler potesse ammettere in materia di innovazioni teatrali¹². I disegni di Hitler per i teatri d'opera presentano molte caratteristiche che indicano la sua continua preoccupazione per il cerimoniale: le sale e lo scalone d'onore occupano uno spazio molto più vasto della platea o del palcoscenico. Nessun architetto in realtà avrebbe mai potuto costruire un teatro d'opera seguendo questi progetti, dove l'accento è posto sulla scalinata che dà accesso alla platea e sulle grandi sale dove gli spettatori avrebbero passeggiato durante gli intervalli. Ma persino in questi casi lo scalone occupa più spazio delle stesse sale. È indubbiamente significativo dell'attenzione prestata da Hitler a simili scalinate, il fatto che la maggior parte degli edifici che fiancheggiano la sua prediletta Ringstrasse (compresa l'Opera) abbiano vaste trombe di scale. L'idea di monumentalità, così come era concepita da architetti quali Semper, Hansen o Fenstel, accoglieva appunto, come sua parte integrante, scalinate di questo genere.

Hitler amò introdurre ampi scaloni decorativi non solo nei disegni per edifici teatrali, ma anche quando si cominciarono a progettare i palazzi ufficiali della nuova Berlino. Originariamente era prevista per il palazzo di Goering la scalinata più grande, ma subito Hitler cambiò questo particolare e lo adottò invece nel palazzo monumentale destinato alla sua persona. I disegni di edifici e di interni presentatigli durante il Terzo Reich recano spesso rettifiche, nel senso di un ampliamento dello scalone prin-

¹² Conversazione con Albert Speer, 16 marzo 1972; sulla mania di Hitler per gli edifici di rappresentanza vedi *Albert Speer spricht*, ecc., cit., p. 15.

cipale, tracciate con mano sicura da Hitler stesso.

Senza voler tentare di dare a questa predilezione un'interpretazione psicologica, bisogna tuttavia ammettere che essa indica una tendenza importante del gusto di Hitler, perché dimostra che per lui l'impressione che un edificio doveva suscitare era altrettanto importante quanto la sua funzione. Tale risultato doveva essere raggiunto dando dimensioni grandiose agli ambienti al fine di impressionare sin dal primo momento lo spirito di chi entrava e saliva nell'edificio, o accedeva nelle sale vicine all'auditorio, che pure, da un punto di vista funzionale, avrebbe dovuto dominare in costruzioni di questo genere. L'atmosfera cerimoniale era considerata per così dire più importante dello stesso spettacolo. Il principio che Hitler seguì nei suoi disegni di teatri trovò applicazione concreta nel *Führerbau* (palazzo del Führer) a Monaco, anch'esso dominato da una ampia scalinata decorativa: è facile immaginare l'effetto intimidatorio che essa dovette provocare su Neville Chamberlain allorché dovette salirla per raggiungere Hitler che lo attendeva in cima, durante la Conferenza di Monaco nel 1938.

Spazio voleva dire monumentalità e *grandeur*, rappresentava potenza e rapporti di forza. Ma Hitler non fu il solo a servirsene con questo significato, perché anche lo studio di Mussolini a Palazzo Venezia, con il vasto salone che il visitatore doveva attraversare prima di arrivare al tavolo del dittatore, costituisce un altro esempio di questa *mise-en-scène*. Ma per Hitler il cerimoniale, il « monumentale e lo straordinario », destinati a determinare un particolare stato d'animo, facevano parte del suo gusto artistico anche prima che diventassero una necessità funzionale per i raduni di massa e i riti culturali, quando affermò che nella costruzione degli edifici occorre tenere presenti le esigenze del popolo, il che significa prevedere uno spazio sufficiente ad accogliere da 150.000 a 200.000 tra uomini e donne¹³.

¹³ A. Dehlinger, *Architektur der Superlative*, cit., p. 38.

È facile cogliere nei disegni di Hitler la trasformazione, sempre più evidente col passare del tempo, del classico in monumentale. Paul Bonatz, l'architetto al quale egli affidò la costruzione di molti edifici del partito, alla fine, per evitare queste commissioni, abbandonò la Germania e scrisse che Hitler aveva perso ogni sensibilità su come fare uso delle forme massicce, un istinto artistico sacro per i greci¹⁴. La perdita di questa sensibilità è evidente già nei disegni di Hitler per gli edifici teatrali, con i loro saloni e le loro scalinate, ma fu indubbiamente aggravata dalla necessità di fare posto a immense folle, una necessità che a sua volta si integrò perfettamente con le sue idee di *grandeur* e di potenza. Ma persino questa maniera di concepire lo spazio si basava su modelli passati, e il suo conservatorismo poté avere anche qui via libera. A quest'epoca però la sua mente non era più dominata dall'immagine del Burgtheater, ma dall'architettura della chiesa.

Già nel suo album di disegni vi è una sala dedicata al culto molto simile a una chiesa per l'enorme cupola e l'abside; inoltre Hitler dimostra nei suoi schizzi di amare i campanili e un'alta torre di questo genere compare anche nel duomo. I numerosi disegni di Hitler per palazzi municipali hanno l'aspetto di chiese, le cui torri dovevano essere più alte di quelle di tutte le chiese della città. Forse questi municipi costituiscono l'esempio di un tentativo di battere la chiesa nel suo stesso campo, usando però un simbolo laico. La sua ostilità verso la chiesa appare chiara già molto tempo prima della sua ascesa al potere, un'ostilità che lo portò a distinguere nettamente tra il culto laico e quello cristiano. D'altra parte, per quanto forte fosse il suo desiderio di segnare una netta distinzione tra i due culti, egli ne fu impedito proprio dal suo conservatorismo, e questo legame quasi involontario lo pose ancora una volta nella linea di sviluppo del culto laico, così come noi l'abbiamo sinora delineato: proprio come era

¹⁴ P. Bonatz, *Leben und Bauen*, Stuttgart, 1950, p. 181.

avvenuto nel 1815 la fiamma germanica e l'altare continuarono anche in questi anni a costituire un'unità, anche se nell'ambito di una liturgia molto più elaborata e compiutamente fissata.

Durante il Terzo Reich, Hitler non disegnò più municipi, ma i suoi progetti per le sale delle assemblee del partito a Linz e ad Augusta presentano ancora una volta torri simili a campanili e preminenti su quelle delle chiese del luogo¹⁵. E ciò perché se avessero dominato i campanili tradizionali, sarebbero stati essi a suonare a distesa anche per le manifestazioni nazionalsocialiste, così come era avvenuto in occasione delle feste caratteristiche dell'epoca precedente e tuttora talora avveniva per queste stesse feste durante il Terzo Reich; ma questo fatto avrebbe voluto dire l'intrusione dell'elemento cristiano in cerimonie essenzialmente *völkisch* religiose. Comunque sia, la tendenza all'analogia non fu mai abbandonata completamente: la sala per i congressi di Norimberga, modellata sul Colosseo, doveva avere un grande organo¹⁶, e le sale più piccole, quelle delle fabbriche per esempio, continuarono ad avere tutto l'aspetto di una chiesa, con l'abside, i banchi e persino lo spazio intorno all'altare.

Il gusto conservatore di Hitler determinò anche tutti i suoi atteggiamenti verso la vita. Questo fatto contribuisce a spiegare il suo attaccamento alle tradizioni sociali e alla mistica *völkisch*. Era necessario reintegrare la moralità borghese e gli antichi legami di famiglia e di gruppo, non per tornare a quel tipo di morale che gli antichi germani avevano osservato nelle loro foreste, ma a quella concezione morale borghese del secolo XIX, che si fondava sulla santità della famiglia, del matrimonio e di una vita modesta e tutta consacrata a uno scopo. Negli stessi anni in cui si formò il suo gusto artistico si precisarono anche le sue opinioni morali. Albert Speer ha scritto che

¹⁵ Disegni di proprietà di Albert Speer.

¹⁶ A. Dehlinger, *Architektur der Superlative*, cit., p. 65.

la formazione intellettuale di Hitler si era arrestata a come il mondo era negli anni tra il 1880 e il 1910¹⁷. Hitler era convinto che il fucile da lui usato durante la guerra mondiale andasse bene anche per il soldato di venti anni dopo. Gerdy Troost, la vedova dell'architetto, è convinta che per tutto quello che riguardava la pittura Hitler si fosse fermato al 1890¹⁸, e questo fatto è innegabile: i pittori che gli piacevano e che egli protesse appartenevano alla scuola del realismo sentimentale, e non è un caso che il giornale artistico ufficiale del Reich indicasse i pittori romantici Caspar David Friedrich, Hans Markart e Hans von Marés come i rappresentanti tipici dell'arte tedesca¹⁹.

I modelli di Hitler, perciò, non erano le opere degli antichi germani, le cui virtù erano tanto spesso evocate dal partito: per Hitler l'arte tedesca era quell'arte e quell'architettura che riassumevano in sé le forme classiche e le romantiche, e non è strano perciò che egli disprezzasse ogni imitazione di supposte tradizioni dell'antica Germania. La definizione data da Hitler di ciò che è veramente tedesco implicava l'accettazione di quelle forme artistiche che avevano influenzato anche il culto nazionale nel secolo XIX, e a questa definizione corrispondeva perfettamente quella sintesi di classico e di romantico di cui abbiamo parlato nelle pagine precedenti. Non meraviglia il fatto che Hitler sia stato felicissimo di scoprire che Wilhelm Kreis era ancora vivo²⁰ e gli abbia affidato, pochi anni dopo, la costruzione di cimiteri e di monumenti commemorativi dei caduti della prima guerra mondiale. Evidentemente gli dovevano essere piaciute, prima ancora di averlo conosciuto personalmente, le concezioni di Kreis sul paesaggio romantico e il suo rifarsi a modelli classici. Inoltre Hitler dimostrò la sua stima per architetti come

¹⁷ A. Speer, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸ A. Dehlinger, *Architektur der Superlative*, cit., p. 30

¹⁹ Vedi per esempio gli articoli pubblicati in « Kunst im Deutschen Reich » (1940).

²⁰ Conversazione con Albert Speer, 16 marzo 1972.

Gottfried Semper e Bruno Schmitz, il fertile costruttore di monumenti nazionali, classici, piramidali, con spazi sacri ²¹.

L'elemento romantico e quello classico fissarono il tradizionale modo di autorappresentarsi da parte della nazione. La modernità fu respinta e ancora una volta si definì la « bellezza » in contrasto con la civiltà industriale e borghese. I principi estetici di Vischer rimasero intatti e di questo è ottima testimonianza il culto per il paesaggio proprio dell'arte nazista. Il paesaggio doveva parlare « direttamente » a chi lo contemplava, doveva rivelargli l'immutabile ideale della bellezza. L'uomo doveva, attraverso questa contemplazione, ridare vigore alla fonte perenne del suo essere, che era stata intorbidita dalla degenerazione dell'arte moderna. La bellezza è « genuina », ma non può essere il caos, e un principio d'ordine deve essere parte essenziale del bello: « i nostri tempi richiedono un'intensificazione monumentale » di questa contemplazione che « deriva da una volontà di ordine »; anche ora, come in passato, questa volontà equivaleva a « quiete » ²². L'inquietudine degli spiriti doveva essere placata dalle forme architettoniche e artistiche, dall'unione di materiali come la pietra, il legno e il metallo. Hitler e i nazisti non si opposero mai all'uso della tecnologia più moderna, ma questa doveva essere indirizzata a vantaggio di una concezione della bellezza che Winckelmann (come abbiamo notato) aveva definito simile alla placida superficie dell'oceano, levigata come uno specchio, pur essendo in perenne movimento ²³.

La bellezza si prestava anche come un principio d'ordine. Hitler lo aveva detto: « Ormai il nevrotico secolo XIX è finito » ²⁴ e per i nazisti la nevrastenia era segno di degenerazione, un termine che ripresero dal famoso libro

²¹ Albert Speer a George L. Mosse, 11 gennaio 1972.

²² « Kunst und Volk », aprile 1937, pp. 118, 120.

²³ J. J. Winckelmann, *The History of Ancient Art*, trad. di H. Lodge, Boston, 1973, p. 44.

²⁴ H. T. Burden, *The Nuremberg Party Rallies: 1923-1939*, cit., p. 81.

di Max Nordau, *Entartung* (Degenerazione, 1892), che aveva posto l'accento sulla quiete e la chiarezza in contrasto con la modernità, assunta a principio artistico. Lo stile che incontrò il favore di Hitler incarnava questo ideale di bellezza e di ordine. Fu in questo modo che il romanticismo fu domato, proprio come esso era stato integrato con le forme classiche lungo tutta l'evoluzione del culto nazionale.

Oltre a ciò non si doveva permettere che le forme moderne e industriali si affermassero arbitrariamente. I quadri della prima mostra dell'arte tedesca a Monaco (1937), approvati personalmente da Hitler, erano per la maggior parte paesaggi e scene di campagna²⁵, mentre le sculture rappresentavano il « tipo ideale dell'uomo tedesco », d'ispirazione classica. Il film *La gioventù va dal Führer* (1939), una descrizione della marcia dei giovani hitleriani da tutta la Germania verso Norimberga, è un documento di notevole interesse: la macchina da ripresa segue i gruppi della gioventù hitleriana lungo tutto il loro percorso da ogni parte del Reich, e la Germania che vi è rappresentata è quella del paesaggio, dei villaggi e delle piccole città. Non si vede una fabbrica, né un complesso edilizio, né macchine moderne. Il film ritrae una Germania non industrializzata, e non moderna, sottosviluppata come le più arretrate regioni del Terzo Mondo. Ciononostante è una Germania dove regnano l'ordine e un'immacolata pulizia; scena di calda vita familiare stanno a indicare la moralità cui ci si doveva attenere, e in tutto il film è chiaramente documentato quale fosse il posto delle donne nel mondo nazista: le ragazze appaiono solo una volta per pochi secondi come partners in una danza popolare.

Il film illustrava un mondo illusorio, reso reale dal culto nazionale e della liturgia. Nel pensiero di Hitler questa intuizione della realtà coesisteva con un atteggiamento

²⁵ H. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hamburg, 1963, pp. 112.

mento politico pragmatico. Egli pensava, per esempio, che i riti nazionali dovessero aver luogo nel centro della città, tanto disprezzata invece per altri aspetti, e non alla sua periferia, e può essere che avesse presente l'esempio del Foro romano²⁶. È questo in parte uno dei motivi della sua scarsa opinione per i teatri *Thing*, che si tenevano in località isolate, lontane dai punti di maggiore concentrazione della popolazione. I raduni di partito che si pensava di tenere a Monaco, Augusta o Linz dovevano avere luogo al centro della città. Per di più Hitler ebbe un vivo interesse per l'urbanistica: la progettata ricostruzione di Berlino nel dopoguerra doveva riguardare la zona compresa entro i confini della città, e non fu prevista e nemmeno presa in considerazione l'idea di costruire una speciale città per il partito. Indubbiamente vi è una contraddizione tra questo interesse per l'urbanistica e la Germania rurale, mostrata attraverso gli occhi della gioventù hitleriana.

Considerazioni di natura politica imponevano che il cerimoniale del partito fosse alla portata di tutti e questo comportò la necessità di ambientarlo in città e non in campagna; le esigenze del partito, a loro volta, improntarono il carattere della città stessa. Hitler accettò l'urbanesimo e cercò di piegarlo ai suoi fini, ma persino in questo egli dimostrò di essere un consumato politico e un conservatore: il culto e la liturgia furono radicati in una realtà esistente, per quanto degenerata fosse ritenuta la città.

Le posizioni conservatrici, unite alla valutazione della realtà politica, non escludevano un fortissimo appello ai sensi. Hitler era un ammiratore della *festival hall* di Bayreuth e aveva fatto sua la concezione di Wagner sul teatro. Anche secondo lui, l'illusione portava a una realtà più nobile, frutto dell'influsso del mito e del simbolo, ed era in questo modo che il *Mythos* doveva essere trasmesso al popolo. Benno von Arendt, Reichsdramaturg di Hitler, responsabile del settore teatrale del Reich, ha spiegato

²⁶ Conversazione con Albert Speer, 16 marzo 1972.

cosa queste teorie implicassero: la direzione teatrale non può mai essere fine a se stessa e non deve essere esercitata a scopo di sperimentazione. Il pubblico non avrebbe gradito questa manipolazione del teatro, che sarebbe stata perciò di ostacolo alla creazione di illusioni e di sogni di pieno appagamento dei propri desideri²⁷. Richard Wagner aveva sostenuto, circa la messa in scena delle sue opere, delle idee simili a queste, e non per nulla i due bozzetti di Hitler per il *Tristano e Isotta* sono una chiara esemplificazione di queste teorie²⁸; anche in questo caso egli fu influenzato da un'esperienza diretta fatta in gioventù a Vienna, la messa in scena di Alfred Roller, da lui lodata ancora durante la seconda guerra mondiale.

Alfred Roller (1864-1935) era stato il direttore teatrale di Gustav Mahler nell'Opera di Vienna, ma aveva lavorato anche per il Burgtheater e più tardi fu scenografo di Max Reinhardt. Era nemico giurato di un decorativismo eccessivo, i suoi scenari miravano a suscitare semplici stati d'animo e si avvicinavano all'impressionismo. Roller cercava di creare una « cornice » per l'azione: « La decorazione non deve mai essere fine a se stessa ... essa esiste solo per creare un determinato stato d'animo sin dal momento in cui si alza il sipario »²⁹. Sue sono le scene per la rappresentazione del *Tristano e Isotta* del 1903, tenute poi presenti da Hitler per il suo bozzetto. Per raggiungere il risultato voluto Roller ricorreva all'« illusione », concetto poi definito da Benno von Arendt, ed è abbastanza significativo che egli abbia fatto uso di pesanti nebbie, di frammenti di nuvole, di pioggia e del sibilo del vento³⁰. L'atmosfera romantica si fondeva con la semplicità del disegno e ancora una volta l'armonia della forma mirava a creare emozioni. Hans Severus Ziegler, che diresse il teatro preferito da Hitler a Weimar, ha definito questo tipo

²⁷ « Die Kunst im Dritten Reich », febbraio 1939, p. 43.

²⁸ A. Hitler, *Skizzenbuch*, s. p.

²⁹ Citato in H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Salzburg, 1968, VIII, p. 242.

³⁰ *Ibidem*, pp. 241, 243.

di scenografia « un realismo trasformato poeticamente »³¹, una definizione che poteva adattarsi benissimo all'intero culto nazionale. Hans Johst, il principale drammaturgo nazista, ha affermato in *Ich glaube!* (Credo!, 1928) che la funzione del teatro è di ripristinare una comunità di fede, che dia forma tangibile mediante un *ethos* all'irrazionalità delle masse³². Hitler vide il teatro e la sua funzione in questa luce ed è per questo che il senso d'impotenza dell'intera *mise-en-scène*, che egli cercò di comunicare nei suoi bozzetti, esigeva anche un'accurata scenografia.

Anche Roller usò in maniera nuova l'illuminazione, ben consapevole di come « l'illuminazione muta le forme, le intensifica, le dissolve e le volge a esprimere un magico racconto fiabesco »³³. Fu questa allora la fonte da cui Hitler trasse ispirazione per l'uso della luce nelle sue cerimonie? Non è possibile rispondere a questa domanda, ma abbiamo già visto che l'effetto della luce sullo spazio costituiva anche un principio basilare della danza moderna. Ora, sempre più, effetti scenici consueti si usarono in stretta unione con questa nuova forma artistica, proprio per sottolineare l'importanza dell'uso della luce nella formazione dello spazio³⁴. Niente di più logico fu perciò l'adottare questi risultati per le adunate e i riti di massa. Lo stesso Hitler pensava che l'ideale sarebbe stato se le adunate si fossero svolte solo al sopraggiungere dell'oscurità, quando i sensi degli uomini sono più disposti a essere influenzati³⁵; ma questa opinione, romantica e insieme pragmatica, lasciava aperta anche la possibilità di creare quei sorprendenti effetti di luce che abbiamo visto in tante cerimonie naziste.

Secondo Hitler il teatro era *il* grande spettacolo: era

³¹ « Die Kunst im Dritten Reich », febbraio 1939, p. 52.

³² *Ich glaube! Bekenntnisse von Hanns Johst*, München, 1928, pp. 45, 23.

³³ H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, cit., VIII, p. 242.

³⁴ Vedi p. 223 s.

³⁵ A. Hitler, *Mein Kampf*, München, 1942, pp. 530 ss. [Di questa edizione non esiste trad. it. N.d.T.].

l'illusione del palcoscenico e la magia della musica, ma era anche l'atmosfera di cerimonia che gli faceva da contorno e che egli riuscì a cogliere nei suoi disegni: « Non dimenticherò mai il leggiadro spettacolo dell'Opera di Vienna, con le donne scintillanti di diademi e di begli abiti »³⁶. Era questo il teatro della sua gioventù, proprio come era l'architettura della sua gioventù che esprimeva, a suo parere, la vera autorappresentazione, e l'arte del 1890 la genuina capacità creativa dell'artista. Questo gusto fu immesso nella liturgia del Terzo Reich, e adattato a simboleggiare romanticismo e ordine, armonia classica e senso di venerazione. È naturale che il gusto di Hitler coincidesse con l'evoluzione del culto nazionale. Indubbiamente egli accolse i nuovi mezzi e le nuove tecniche di fare spettacolo, che erano diventati predominanti negli anni '20, i cori recitativi, la moltitudine delle bandiere, gli effetti luminosi, ma non per questo il suo conservatorismo di fondo mutò.

Questo fatto si dimostrò molto vantaggioso, perché costrinse Hitler ad apprezzare la stabilità di forme liturgiche che, da cattolico quale era (anche se non praticante), gli erano già familiari. I mutamenti nella liturgia erano sempre pericolosi perché potevano disorientare e diminuire così l'efficacia del rito. Già Martin Lutero si era reso chiaramente conto di questo fatto ed era stato estremamente cauto nel mutare qualsiasi punto della liturgia. Già abbiamo parlato di come, durante il Secondo Reich e la repubblica di Weimar, fosse fallito il tentativo di imporre le feste dall'alto. Il mondo tradizionale del mito e del simbolo può essere toccato solo con estrema cautela, perché esso concerne il modo con cui gli uomini oggettivizzano il proprio mondo; il mito deve simboleggiare un universo eterno, sano e morale.

L'arte e la letteratura naziste furono in genere popolari proprio per le ragioni di cui abbiamo ora parlato. Sap-

³⁶ Cit. in W. A. Jenks, *Vienna and the Young Hitler*, New York, 1960, p. 195.

priamo che i quadri esposti nelle mostre dell'arte tedesca si vendevano rapidamente e senza alcuna pressione da parte del partito³⁷: la gente amava il loro messaggio. In analoga maniera, la letteratura fiorita sotto il Terzo Reich fu largamente popolare, perché anch'essa simboleggiava un mondo sano che offriva l'illusione della stabilità. I gusti di Hitler sono stati definiti « primitivi » e lo erano certamente da un punto di vista di intellettuali raffinati, ma erano anche straordinariamente in armonia con ideali popolari ormai radicati. Lo stesso Hitler si inquadrava assai bene nella definizione della creatività artistica da lui data: « Per questo, parlando dell'arte tedesca, io vedo la norma che deve guidare questa arte nel popolo tedesco, nel suo carattere e nel suo modo di vivere, nei suoi sentimenti, nelle sue emozioni e nella sua evoluzione »³⁸. Quando Joseph Goebbels sopprime la critica d'arte e lasciò che fosse il popolo stesso a giudicare, non aveva molto da temere. Il conservatorismo di Hitler si adattava perfettamente al gusto popolare, e poiché era stato questo conservatorismo a determinare le forme del culto nazionale, noi possiamo comprenderne la vasta popolarità. Il cerimoniale nazista fu, in primo luogo, costruito su una tradizione che aveva reso possibile la forma da esso assunta, ma esso soddisfaceva anche i gusti di un popolo che vivevano in una complessa società industriale.

Non vi è dubbio che dagli anni '70 del secolo passato in poi il gusto popolare sia rimasto in gran parte immutato. I romanzi letti da milioni di persone ne costituiscono un ottimo esempio, con il loro contenuto che a stento muta da Marlitt, della fine dell'Ottocento, a Hedwig Courths-Mahler, nel Novecento. Erano romanzi che rappresentavano costantemente un mondo di sani sentimenti e di ordine, in cui il buono vince tutte le battaglie, rifiutando le ricchezze mondane e la potenza grazie al retto

³⁷ H. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, cit., p. 113.

³⁸ *The Speeches of Adolf Hitler, April 1922 - August 1939*, cit., I, p. 587.

sentire del suo « cuore d'oro ». I desideri trovavano il loro pieno appagamento sempre entro i confini di questo universo romantico eppure ordinato « dove ogni cosa è nel posto giusto e dove ci si sente immediatamente a proprio agio »³⁹. Questo era anche il mondo di Hitler, il suo universo privato così bene descritto nelle memorie di Albert Speer, e il suo universo pubblico fatto di rituali e di simboli.

Una volta Hitler ha detto che lo scrittore Karl May gli aveva aperto gli occhi sul mondo. May, dei cui romanzi si vendettero sette milioni e mezzo di copie tra il 1892 e il 1938, scrisse racconti di avventure ambientati tra gli indiani d'America o in Oriente. I suoi eroi erano consacrati alla legge e all'ordine, erano aperti a un mondo di bellezza e rispettavano la dignità dell'uomo. Hitler fu attratto dalla liberale morale borghese, diffusa nella Germania guglielmina, ed elogiò gli eroi di May per la loro capacità di riuscire dignitosi grazie al controllo dei propri istinti⁴⁰. Le virtù che Hitler e gli eroi di May proclamavano e difendevano erano quelle peculiari di un ricco mondo borghese: ordine, moralità e « purezza di cuore ». Ma Hitler non perse mai la propria visione manichea del mondo e, pur consentendo con May, respinse però il rifiuto della violenza caratteristico dei suoi eroi. May e gli altri romanzieri popolari, del tipo di Marlitt o Courths-Mahler, avevano condannato l'uso spietato della forza, che a loro giudizio era l'opposto del sentimento e un pericolo per un mondo morale e ordinato. Ma Hitler la pensava diversamente, influenzato da quel genere di razzismo appreso negli anni della sua gioventù a Vienna. Era un razzismo violento e brutale, un razzismo che faceva capo a una piccola setta costituitasi intorno a Lanz von Liebenfels e Guido List, uomini senza un lavoro né una posizione,

³⁹ G. L. Mosse, *Literature and Society in Germany*, in *Literature and Civilization*, a cura di D. Daiches e A. Thorlby, London, 1972, II, pp. 284-88.

⁴⁰ H. S. Ziegler, *Adolf Hitler aus dem Erleben dargestellt*, Göttingen, 1964, p. 76.

che si erano dedicati esclusivamente a propagandare una sorta di miscuglio di razzismo e di teosofia. Nella loro « filosofia » l'uomo ariano era presentato come una manifestazione del cosmo la cui anima era capace di interpretare il libro della natura. Secondo List, il cristianesimo aveva cancellato la vera « saggezza della natura » degli antichi germani, distruggendo in tal modo la genuina forza vitale che il cosmo infondeva al *Volk*. Questa forza vitale però non si trasmetteva attraverso un etere plastico come pensavano i teosofi, ma mediante la forza vitale ariana. Inoltre, come il sole era al centro dell'universo, così gli ariani erano un popolo solare. Lanz von Liebenfels pubblicò un giornale, « Ostara » (dal nome di una dea germanica), che recava come sottotitolo « biblioteca di coloro che sono biondi e difendono i diritti del maschio »; è molto probabile che Hitler leggesse questa pubblicazione⁴¹. « Ostara », von List e il loro circolo propugnavano la guerra tra i popoli biondi e quelli bruni, in particolare tra l'ariano e l'ebreo. Secondo questo gruppo, alcuni elementi razziali subumani stavano tiranneggiando il mondo e impedendo che la « vera saggezza » si aprisse la strada. Era stato san Paolo, il giudeo, a pervertire il cristianesimo, perché Cristo stesso aveva parlato la lingua segreta degli ariani⁴², e gli ariani erano l'unica razza che poteva penetrare nei misteri dell'universo. È quindi a Vienna che Hitler assorbì una parte importante della sua cultura politica, fondendola con la sua ammirazione per la morale e l'estetica del mondo borghese *fin de siècle*. Il rito di venerazione per la nazione divenne parte del suo mondo pubblico, mentre l'elemento occultistico e razzista rimase

⁴¹ G. L. Mosse, *The Mystical Origins of National Socialism*, in « Journal of the History of Ideas », XII (1961), pp. 83-96, trad. it., *Le origini mistiche del nazionalsocialismo*, in « Il Ponte », XVIII (1962), n. 1, pp. 30-40.

⁴² G. List, *Der Uebergang vom Wuotanismus zum Christentum*, Leipzig und Zürich, 1911, pp. 101-103; Lanz von Liebenfels, *Bibeldokumente I, Der Mensch der Bibel*, s. l. né d., p. 53; J. Besser, *Die Vorgesichte des Nationalsozialismus im neuen Licht*, in « Die Pforte », II (1950), fasc. 21-22, p. 775.

circoscritto al mondo privato, intimo di Hitler, che egli tenne accuratamente celato al pubblico o al quale cercò almeno, pubblicamente, di dare una apparenza rispettabile. Il suo manicheismo si incentrava sulla opposizione dell'ariano con l'ebreo, ma questo atteggiamento non fu introdotto nella liturgia tranne che sotto forma di culto per lo stereotipo ariano e di attacchi, nei discorsi, contro gli ebrei. Lo stereotipo era sempre presente nelle sculture, nei quadri e nel modo di usare l'illuminazione per nascondere i grossi ventri dei gerarchi che partecipavano alle riunioni e ai cortei⁴³. Esso rientrava nell'elemento « positivo », su cui andava posto l'accento nei riti liturgici e in ogni forma di autorappresentazione. L'elemento « negativo », lo stereotipo ebraico, non era mai rappresentato nel cerimoniale e nei suoi simboli, ma era diffuso fuori dello schema culturale, nei giornali e nei *pamphlets*. Non si poteva ammettere che lo stereotipo ebraico, supposto simbolo della bruttezza, offuscasse quella bellezza che informava il culto nazionale.

È indubbio che la fede nutrita da Hitler per le forze occulte avesse rinvigorito il suo modo di vedere il mondo come il campo della battaglia tra la virtù e il vizio, e sembra che sussistano pochi dubbi sul fatto che egli concepisse in questi termini la sua rivoluzione nazionalsocialista. Era però necessario esplicitare un'attività continua per abbattere il malefico ordine esistente, e ciò doveva avvenire nel nome della restaurazione del sano passato. La rivoluzione di Hitler era una « rivoluzione invertita », che non comportava alcun cambiamento fondamentale in campo sociale ed economico, ma che piuttosto voleva operare una restaurazione del mondo, riportando in vita la vera moralità, la forza tradizionale che legava gli uomini tra loro. Il nemico non era una classe sociale, ma l'ebreo, simbolo del principio malefico della modernità. La rivoluzione antiebraica di Hitler mirava a creare quel mondo « positivo », esemplificato dalla liturgia nazionale. È que-

⁴³ A. Speer, *Erinnerungen*, trad. it. cit., p. 81.

sto il motivo per cui egli cercò costantemente di frenare l'attivismo a lui necessario per raggiungere il suo scopo. La tensione tra l'attivismo e il principio di armonia e d'ordine era però implicita, sia nei problemi che si ponevano al partito, sia nella stessa personalità di Hitler. L'ebreo come nemico era una forza occulta, che doveva essere combattuta con tutti i mezzi possibili, sino alla guerra aperta, ma sempre in nome dell'ordine.

La necessità di questo attivismo era vista da Hitler in termini di « fede fanatica », perché le « massime rivoluzioni mondiali sarebbero state impossibili, se avessero avuto come forza animatrice, in luogo delle passioni fanatiche, persino isteriche, le virtù della legge e dell'ordine » ⁴⁴. Questa affermazione del 1924 potrebbe essere in contraddizione con quanto abbiamo detto circa l'ammirazione di Hitler per l'architettura, tutta regola e ordine, della fine del secolo e con la sua fede nella morale guglielmiana; ma egli non s'impegnò semplicemente per l'uno o l'altro ideale; egli volle piuttosto infondere alle virtù e ai gusti borghesi il fuoco di una fede sciovinistica, ed era questo che egli intendeva dire quando si riferiva con tanta frequenza alla « intensità della fede ». Nella formazione del pensiero di Hitler il convenzionale e l'occulto erano in un necessario rapporto di correlazione.

Spesso, nelle meditazioni più segrete, Hitler inclinò verso un misticismo naturistico vicino alla teosofia. Verso la fine degli anni '20, si occupò infatti per un certo tempo del presunto fatto che le forze magiche della natura irrompano nei sogni dell'uomo, sebbene la sua cultura le abbia poi erroneamente subimate. Ancora una volta la conoscenza doveva assumere le caratteristiche di « scienza segreta ». Come affermò negli anni della crisi protrattasi dal 1932 al 1934, « soltanto a questa condizione la scienza avrebbe potuto riprendere la sua funzione normale, la quale era di apprestare ai padroni i

⁴⁴ Cit. in A. Stein, *Adolf Hitler und Gustav Le Bon*, in « Geschichte in Wissenschaft und Unterricht », 1955, p. 367.

mezzi di dominare tanto la natura umana quanto quella extra-umana »⁴⁵. Hitler non fece partecipe nessuno di questa « scienza segreta », limitandosi al massimo a parlarne con i suoi intimi; essa affiorava nei suoi discorsi pubblici solo quando gli serviva per descrivere la forza demoniaca dell'ebreo, senza turbare in alcun modo la serenità dei simboli positivi della fede.

Queste idee possono forse significare che in lui permaneva la nostalgia per la tradizione, per il « genuino » così come era simboleggiato dal paesaggio naturale e dal *Volke*. Ma la sua concezione del *Volke* sembra riallacciarsi ai miti dell'antichità germanica e del razzismo più che a quella classicità che aveva modellato il gusto di Hitler. Anche in questo caso però egli fuse queste opposte tradizioni, e disdegnò le imitazioni del passato germanico, pur accettandone i miti. Per esempio Hitler pensava che Ermano, il vincitore delle legioni romane, presagisse la unificazione della Germania, anche se in realtà era un discepolo di Roma⁴⁶. In tal modo il mito era mantenuto intatto ed insieme ad esso anche la fede, sia razzista sia occultistica, di Hitler, e l'antichità classica continuava a costituirne la base e a determinare la forma esteriore del mito germanico.

È abbondantemente provato che Hitler preferiva il dramma musicale a quello recitato e la parola detta a quella scritta. Quale era allora il rapporto tra i discorsi e il dramma liturgico? In qualsiasi culto compiutamente formato il discorso è solo una parte integrante dell'intera cerimonia, una parte del rituale. I discorsi di Hitler, d'altra parte, comprendevano qualcosa di più che slogans o frasi fatte, molto spesso essi erano esposizioni di programmi. Mentre veniva ordinato ai capi locali di non parlare nelle riunioni per più di 15 minuti per non interfe-

⁴⁵ H. Rauschning, *Gespräche mit Hitler*, New York, 1940; trad. it. *Hitler mi ha detto. Confidenze del Führer sul suo piano di conquista del mondo*, Roma, 1945, p. 54.

⁴⁶ P. Villard, *Antiquité et « Weltanschauung » hitlérienne*, cit., p. 11.

rire con il cerimoniale⁴⁷, i discorsi di Hitler, invece, duravano per un periodo di tempo molto più lungo. Essi erano in realtà il punto focale della riunione, che dava alla partecipazione popolare gran parte del suo significato. Ciononostante essi si integravano con l'intera messinscena e con il ritmo liturgico, allo stesso modo, in genere, con cui si esplicava la funzione dei famosi predicatori nelle chiese dell'età barocca.

Questa integrazione ricevette forma stabile e ufficiale in un'unica cerimonia, nel corso della quale Hitler marciò con le masse, integrandovisi, e ne emerse solo per pronunciare il suo discorso⁴⁸. Nel febbraio del 1933, in uno dei suoi più importanti discorsi, la ripresa cinematografica si appuntò, tranne che in poche eccezioni, sulla folla piuttosto che sul capo⁴⁹. Albert Speer, che certo queste cose doveva conoscerle bene, ci informa che fu preciso intendimento di Hitler quello di circoscrivere l'impatto di un singolo personaggio sul rituale, sia che si trattasse del capo dello stato, sia di qualsiasi altro capo, poiché la cerimonia in sé doveva avere una vita autonoma. Hitler, con la sua vanità, non poteva nemmeno concepire che il suo successore potesse possedere la sua stessa forza di attrazione magica; per questo si doveva far predominare il rituale, perché così facendo non avrebbe avuto un gran peso l'eventualità che il futuro Führer fosse una « piccola canaglia »; egli si sarebbe fatto strada egualmente grazie al rito nazionale⁵⁰. Hitler intendeva dire che la liturgia, unita alla sua *mise-en-scène*, sarebbe stata in grado di assicurare continuità al sistema politico. È per questo che egli indicò alcuni riti, come la cerimonia per gli eroi caduti, o la marcia della gioventù hitleriana a Norimberga,

⁴⁷ « Fest und Freizeitgestaltung im NSLB », I (1936), p. 12.

⁴⁸ Alla traslazione dei morti nel *putsch* di Hitler del 1923 al luogo di sepoltura permanente (1935).

⁴⁹ K. F. Reimers, J. Bauer, W. Funke, M. Held, H. Piontkowitz, *Hitler's Aufruf an das deutsche Volk vom 10. February 1933*, in « Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen », II (1971), fasc. 2, p. 246.

⁵⁰ *Albert Speer spricht über Architektur und Dramaturgie*, cit., p. 19.

come « definitivi » e altri come solo provvisori ⁵¹. In pratica però questo principio dell'autonomia della liturgia non agì sempre. Ciononostante nel pensiero di Hitler il rapporto tra capo e *Volk* non doveva mai degenerare nel culto della personalità.

L'integrazione della funzione del capo con l'intero cerimoniale può essere rilevata anche nel ritmo stesso e nella struttura dei discorsi di Hitler. Questi insistette sempre sulla « chiarezza » e manifestò la sua soddisfazione per essere riuscito a condensare la sua visione del mondo in sole 25 tesi ⁵². Ma chiarezza voleva anche dire una concisione di forma che non lasciasse luogo ad ambiguità. Il suo assioma politico che il « popolo non comprende le strette di mano » fu applicato ai suoi discorsi ⁵³. Sarebbe stato insomma completamente d'accordo con Gabriele D'Annunzio sul fatto che le parole sono femmine e i fatti maschi e che perciò le parole devono essere fatti ⁵⁴. I discorsi di Hitler erano in realtà fatti, per le parole da lui usate, le domande retoriche, le affermazioni categoriche. In più avevano un ritmo costante nel quale il popolo poteva inserirsi con esclamazioni.

Questi ritmi erano bellicosi, aggressivi e in particolare comportavano un timbro di voce di grande effetto. Lo stesso Hitler aveva scritto che i discorsi aprono il cuore del *Volk* come colpi di maglio ⁵⁵. Spesso questi discorsi avevano una costruzione logica, ma la logica interna era mascherata dal ritmo e dal crescendo della voce. Il pubblico recepiva in tal modo la logica del discorso emotivamente, avvertiva solo la combattività e la fede, senza afferrare il contenuto concreto, o senza soffermarsi a riflettere sul suo significato. La folla era attratta dalla forma del discorso, « viveva » il discorso più che analizzarne il contenuto. La struttura diveniva così una componente

⁵¹ *Ibidem*, p. 19.

⁵² A. Hitler, *Mein Kampf*, trad. it. cit., II, pp. 110-11.

⁵³ *Ibidem*, I, p. 371.

⁵⁴ G. D'Annunzio, *Il fuoco*, cit., p. 177.

⁵⁵ A. Hitler, *Mein Kampf*, trad. it. cit., pp. I, 114-15.

essenziale dell'intera esperienza di vivere l'ideologia, giacché a causa dei suoi effetti potenti era difficile per il pubblico porsi in una posizione di distacco critico⁵⁶. Noi oggi possiamo renderci conto dell'effetto di questi discorsi facendone un'analisi strutturale, ma questa loro struttura esulava dall'intenzione e perfino dalla consapevolezza dello stesso Hitler. Egli dettava i suoi discorsi sotto la spinta di una grande eccitazione, istintivamente e molto rapidamente (erano sempre necessarie due segretarie per tener dietro a questa dittatura)⁵⁷. Questo modo di lavorare deve aver rafforzato il loro effetto ritualistico, perché Hitler qui si manifestava senza veli ed esternava chiaramente la fede che condivideva con il suo pubblico; i suoi discorsi pubblici presero, in gran parte, la stessa forma di quelli di Mussolini, anche se si inquadravano in una diversa cornice liturgica.

I discorsi di Hitler furono perciò delle vere azioni, parte integrante della drammatizzazione del rito dell'auto-rappresentazione nazionale; non erano didattici come lo erano quelli di tanti liberali e socialisti. Inoltre erano chiare manifestazioni di una fede accettata da tutti. Hitler sentì molto l'influenza di Gustave Le Bon e ne seguì la massima contenuta nel volume *La psychologie des foules*, e cioè che il capo deve essere parte integrante di una fede posseduta in comune, che non poteva essere da lui sperimentata o rinnovata. La sperimentazione e l'innovazione da lui introdotte consistettero solo nell'intensificare il significato di ciò che era già largamente accettato, e nell'introdurre una visione manichea che trasformava le sue parole in fatti⁵⁸.

Il discorso come semplice simbolo tra altri simboli trova esempi migliori nei riti locali dei nazisti. In questi casi l'accento era posto su brevi appelli e professioni di fede, piuttosto che sul regolare discorso del capo, il quale

⁵⁶ C. Schnauber, *Wie Hitler sprach und schrieb*, Frankfurt, 1972, pp. 37, 50, 51, 87.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁵⁸ Vedi A. Stein, *Adolf Hitler und Gustav Le Bon*, cit., pp. 362-368.

nell'ambito della cerimonia aveva solo la funzione di dare voce al sentimento dell'intera comunità. Sebbene anche Hitler abbia assolto a questa funzione, il suo ruolo, però, ha avuto un'importanza maggiore, perché era lui stesso un simbolo vivente che poteva essere in comunione con gli altri simboli, così come avveniva quando, in solitaria imponenza, egli avanzava verso la sacra fiamma nei raduni di Norimberga. Ma come simbolo Hitler faceva parte di una totalità e non si poneva, nella sua solitaria imponenza, al di fuori di essa, come era avvenuto precedentemente per capi come Ferdinand Lassalle o Karl Lueger. L'*Aufmarsch*, i movimenti accuratamente predisposti della folla, la fiamma, gli effetti della luce e i discorsi di Hitler finivano per costituire una totalità drammatica. E infatti Hitler organizzò la sua vita pubblica, e persino quella privata, intorno a se stesso come a un simbolo vivente.

Persino l'uniforme da lui indossata, inconfondibile e semplice, caratterizzava la semplicità e l'evidenza che ogni simbolo deve avere anche quando si incarna in un essere umano; e gli emblemi da lui esibiti avevano essi pure un significato diretto: la camicia bruna, la svastica, e il mazzetto di fronde di quercia, che adottò quando si autonominò comandante in capo dell'esercito. Nessuno doveva essere sfiorato dal pensiero che avesse una vita privata, né era confacente, per un simbolo, mostrarsi come un *pater familias*, una cosa che nei confronti del culto nazionale sarebbe apparsa una frivoltà, una riesumazione di quel miscuglio di atmosfera socialisteggiante e cerimoniale dei tempi guglielmini. Ogni culto esigeva austerità; già Rousseau aveva sostenuto che le feste pubbliche erano necessarie per distogliere il popolo dagli spettacoli e dai divertimenti frivoli⁵⁹. Si propugnava la morale borghese, ma nella vita pubblica non si doveva far mostra di alcun genere di imborghesimento che poteva essere facilmente confuso con la *Gemütlichkeit*. Inoltre, un Führer che vivesse una vita

⁵⁹ *Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Paris, 1907, I, p. 269.

normale, nel seno della sua famiglia, si sarebbe trovato in penoso contrasto con l'immagine del partito come una società di uomini (*Männerbund*), accreditata sin dal momento della sua fondazione⁶⁰. L'affermazione della virilità e della mascolinità era un elemento essenziale per la positività dei simboli; Hitler naturalmente aveva letto il libro di Otto Weininger *Geschlecht und Charakter* (Sesso e carattere, 1903), che esaltava il sole come maschile, mentre faceva dell'elemento femminile solo il suo pallido riflesso⁶¹. Aver trasformato un uomo in un simbolo si dimostrò efficace: a volte l'olivastro e bruno Hitler apparve all'immaginazione popolare come il tipo d'uomo ideale, e troviamo un numero incredibile di persone che affermavano che Hitler era biondo e aveva gli occhi azzurri⁶². In questo caso il sogno era diventato realtà.

Il mondo dei sogni e dell'illusione riusciva ad attrarre milioni di uomini grazie all'oggettivazione operata dalla liturgia, ma era un mondo che non poteva sopravvivere isolato. L'aspetto pragmatico balza evidente nel *Mein Kampf*, che non per nulla è dedicato per metà all'ideologia e per l'altra metà all'organizzazione. La liturgia nazista si basava sull'organizzazione totale della vita: ogni tedesco era obbligato ad appartenere a uno degli innumerevoli gruppi controllati dal partito, i quali costituivano l'ossatura necessaria per dirigere ogni attività, non esclusa la vita sociale. Naturalmente le *Weihstunden* (le ore della venerazione) rientravano nei programmi di questi gruppi, specie di quelli che si occupavano della gioventù. Ma erano altri tipi di attività quelli che dominavano. Quando Hitler parlava della realizzazione della sua visione del mondo, intendeva riferirsi non solo al cerimoniale o alle riunioni, ma anche all'organizzazione dell'« uomo totale », sotto

⁶⁰ G. L. Mosse, *Crisis of German Ideology*, trad. it. cit., pp. 309 ss.

⁶¹ Fr. Heer, *Der Glaube des Adolf Hitler*, cit., p. 271; di O. Weininger, *Geschlecht und Charakter* (1903), verso il 1927 se ne erano fatte 26 edizioni e vendute tra le 55 e le 58.000 copie. « Mitteilungen des Vereins zur Abwehr des Antisemitismus », XXXVII (1927), p. 126.

⁶² Vedi per esempio « Die Sonne », X (1933), fasc. 10, p. 517.

la guida del partito. Questo completamento fu possibile solo quando i nazisti andarono al potere, ma già negli anni della lotta per il potere era stata realizzata nei confronti degli iscritti al partito.

Fu un'azione di sostegno che si dimostrò essenziale nel momento in cui i nazisti da rivoluzionari divennero essi stessi ordine costituito, e si trovarono a dovere affrontare problemi simili a quelli del Secondo Reich, forse anche più pressanti per un movimento che dipendeva unicamente dalla sua dinamicità. Già prima del 1933 si era manifestata una certa stanchezza nei confronti della liturgia, e certo essa non svanì dopo questa data. Di ciò abbiamo prove per l'Hannover protestante e per la Renania cattolica. Sin dal 1933 i funzionari deploravano la « stanchezza e la passività »; le adunate, le cerimonie, le serate culturali, le feste anniversary del partito erano state troppo frequenti per riuscire efficaci⁶³. Il partito aveva ceduto alla tentazione di esaltare un *Hurrapatriotismus*, un patriottismo chiassoso di stile guglielmino, un formalismo che ignorava la potenziale forza propulsiva del culto. Malgrado ciò, ancora nel 1943, quando il partito diede inizio a una più intensa azione politica per riaccendere l'entusiasmo popolare, furono usati gli stessi espedienti da noi descritti: nella sola Treviri si ebbero due adunate di massa con 9.200 partecipanti, 71 riunioni pubbliche con 20.000 presenti, ore di venerazione e l'*Aufmarsch* della gioventù hitleriana⁶⁴.

Organizzazione e liturgia divennero parte di quel ritmo stagionale, che scandiva l'intero anno. Hitler promulgò una legge sulle feste che fissava le date della loro celebrazione; si mirava a sostituire il calendario nazista all'anno cristiano, anche se si continuò a osservare il ritmo delle festività cristiane. Tuttavia la festa commemorativa degli eroi caduti, il solstizio d'estate, il giorno del lavoro

⁶³ Fr. J. Heyen, *Nationalsozialismus im Alltag; Quellen zur Geschichte des Nationalsozialismus Vornehmlich im Raum Mainz-Koblenz-Trier*, Boppard a. Rh., 1967, pp. 290-91.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 309.

e altri anniversari continuarono a essere mescolati, in alcuni calendari nazisti, con le tradizionali festività cristiane della Pentecoste e dell'assunzione della Vergine⁶⁵. In complesso però l'anno nazista ebbe un ritmo proprio, al quale tutti dovevano partecipare, assistendo alle ore di venerazione o esponendo le bandiere alle finestre. Il cronista della città di Herne, durante il regime nazionalsocialista, ci ha bene illustrato questo calendario: si trattava di un ciclo di festività che doveva essere sempre ripetuto. Gli esperti razzisti del partito parlavano con riverenza di un rinnovamento del mito: le feste tradizionali dovevano essere tenute in secondo piano e così il Natale fu trasformato nella festa del solstizio d'inverno e la gioventù hitleriana non cantò più gli inni natalizi, ma *Notte fonda dal cielo chiaro*⁶⁶.

Fu fatto anche un tentativo, specie nelle scuole e nelle organizzazioni di partito, di inserire le cerimonie nella routine di tutti i giorni, per esempio l'alzabandiera e atti di devozione la mattina e la sera. In una scuola superiore di Düsseldorf, nell'anno 1935-36, i corsi furono interrotti diciannove volte per le feste e le cerimonie naziste⁶⁷. In questo modo si riuscì a inserire le feste, in quanto riti culturali, nella vita delle organizzazioni e in quella di tutti i giorni. Nel pensiero di Hitler non vi era alcuna chiara distinzione tra le necessità pratiche dell'organizzazione e i riti del culto; il culto nazionale si era fatto strada nella sua mente come una necessità politica utile per ridare unità al mondo. Quando Mussolini disse che la politica doveva essere un'arte, voleva dire che le decisioni politiche dovevano essere frutto della creatività dell'artista, non pensava certo a una liturgia politica⁶⁸. Hitler invece

⁶⁵ *Das Jahr 1940 in Chronologischer und Astronomischer Beziehung*, in Wiener Library, Collezione di ritagli.

⁶⁶ G. L. Mosse, *Nazi Culture*, New York, 1966, pp. 375-577.

⁶⁷ H.-P. Görgen, *Düsseldorf und der Nationalsozialismus*, Düsseldorf, 1969, p. 131.

⁶⁸ R. De Felice, *Mussolini il fascista, I, L'organizzazione dello stato fascista 1925-1929*, Torino, 1968, p. 358, n. 2.

riteneva di essere lui stesso un artista, e il suo modo di pensare fu visivo, non letterario. Mussolini non si interessò alla cosiddetta « arte degenerata », né si oppose alla sperimentazione artistica. Hitler, come dimostrano i suoi discorsi sulla cultura, pensava che l'arte dovesse simboleggiare la vita e la politica, ed è per questo che i suoi gusti sono tanto importanti, anzi decisivi, per la politica nazista. Lo stile politico si identificò con una religione laica, fondata su un preciso concetto della bellezza espresso attraverso la forma liturgica.

Il culto del nazionalismo aveva trovato un sostenitore convinto. La liturgia nazista ricopiò in sostanza tutte le diverse manifestazioni di cui abbiamo parlato: processioni simili a quelle tipiche delle feste di associazioni come i cori maschili, per esempio quella che sfilò con i suoi carri alla presenza di Hitler per l'inaugurazione della Casa dell'arte; *Aufmärschen*, cori recitativi, marce silenziose, professioni di fede, cori di movimento. La *mise-en-scène* restò quella ormai familiare: lo spazio sacro e gli edifici che lo circondavano, gli effetti di luce, le bandiere e, naturalmente, le fiamme. Il motto « niente spettatori, solo attori » ebbe realizzazione pratica creando un'atmosfera di venerazione, comune a tutti i presenti, e stimolando la partecipazione attiva. A volte questo clima di adorazione ricordava l'eccitazione popolare del cristianesimo medievale: nel 1933, per esempio, la città di Düsseldorf creò un vero e proprio culto intorno alle reliquie di Albert Leo Schlageter, ucciso dai francesi per supposto sabotaggio durante l'occupazione del bacino della Ruhr. Fu ricostruito il letto in cui aveva dormito e fu offerto a Hitler un reliquiario d'argento contenente il proiettile che si diceva avesse perforato il suo cuore⁶⁹. Ma la venerazione per le reliquie non ebbe lunga vita, perché l'onnipresente « bandiera dei martiri » costituì un simbolo più accettabile.

Tuttavia persino le « ore di venerazione » si fecero sempre più elaborate nel loro simbolismo, sino a raggiun-

⁶⁹ H.-P. Görden, *Düsseldorf und der Nationalsozialismus*, cit., p. 98.

gere una forma di esaltazione molto vicina al culto per le reliquie. Il corrispettivo nazista del battesimo, la « consecrazione del nome », avveniva in una stanza speciale, al cui centro era posto un altare sul quale all'immagine di Cristo era sostituito il ritratto di Hitler e dietro il quale stavano tre uomini delle SS, per simboleggiare con la loro presenza reale il nuovo tipo di uomo che il regime voleva creare. L'altare aveva ai lati dei recipienti nei quali ardeva il fuoco e « alberi della vita »⁷⁰. Questa cerimonia riassumeva gran parte di quel simbolismo di cui abbiamo tracciato l'evoluzione: il tipo ideale della bellezza così come era realizzato nella forma umana, la sacra fiamma e il simbolo dell'albero⁷¹. Il ritratto di Hitler faceva parte integrante di questo simbolismo, proprio come durante tutto il Terzo Reich avvenne per la sua persona. A completamento dell'analogia tra religione cristiana e religione laica mancava solo un reliquario. Un culto come questo dimostra quanta strada il partito aveva percorso dai primi anni quando, in alcune riunioni, una semplice banda che suonava marce era bastata per suscitare nella folla lo stato d'animo adatto.

Il regolare ripetersi degli atti del culto nazionale servì a dare alla politica l'immagine di una fede democratica mirante a penetrare tutte le attività umane. Il gusto di Hitler non solo diede rilievo a ogni aspetto del culto nazionale, ma si integrò anche, grazie al suo conservatorismo, con l'evoluzione storica del culto stesso, così come si era venuta sviluppando durante circa un secolo prima della nascita di Hitler.

⁷⁰ J. Ackermann, *Heinrich Himmler als Ideologe*, Göttingen, 1970, p. 85.

⁷¹ Vedi pp. 49 ss., 73 ss.

Il culto politico

Una delle più radicate convinzioni di Hitler fu che l'educazione delle masse al nazionalismo potesse avvenire solo attraverso la « elevazione sociale », e con questo intendeva dire che creando un adatto clima culturale basato sul concetto di razza ariana¹ si sarebbe reso partecipe il popolo dei beni culturali della nazione e si sarebbe creato un nuovo tipo di uomo. Il culto politico, proclamatosi la vera autorappresentazione del popolo, fu l'esemplificazione di questo clima. Ma le riunioni di massa naziste, così come le possiamo oggi vedere nei films o nelle fotografie, hanno perso la loro forza: le fiamme che ardono ai lati dello stadio di Norimberga, la sterminata distesa delle bandiere, le marce e i cori recitativi offrono, al pubblico moderno, uno spettacolo non dissimile da quei musicals americani degli anni '20 o '30 che Hitler amava tanto vedere ogni sera. Ma non è sempre stato così. Per chi vi partecipava era il loro contenuto simbolico ad avere la priorità, era il rituale, in quanto espressione di una venerazione condivisa da tutti, che aveva tanta importanza nel suscitare in lui il senso di appartenenza. La descrizione o persino la visione di questi cerimoniali non possono rendere l'idea della sensazione edificante suscitata dalla partecipazione diretta. I cerimoniali di massa, le feste pubbliche e le « ore di venerazione » offerte dal partito realizzavano in forma concisa la nuova religione politica.

Quella che abbiamo definita la « nuova politica » accolse, adattandola, gran parte della tradizionale liturgia cristiana, e alcune associazioni che ad essa si richiamavano si rivolsero anche all'età pagana. Inoltre l'antichità clas-

¹ G. L. Mosse, *Nazi Culture*, cit., p. 8.

sica ebbe un'importanza fondamentale sugli ideali di bellezza e di forma.

Torniamo ora di nuovo alle forme liturgiche cristiane, che ebbero un'importanza decisiva nel fissare l'intero culto laico, per occuparci della concezione e dell'uso dello spazio da esse realizzati. L'idea di « spazio sacro », di un luogo che potesse essere riempito solo da atti simbolici, risale all'età primitiva e al culto pagano, e fu poi accettata dai cristiani. Questo spazio fu ritenuto, lungo tutto il corso della storia, un prerequisito necessario all'atto liturgico. La nuova politica può essere considerata come una maniera positiva di occupare questo spazio sacro, con le parate, le marce, le esibizioni ginniche, le danze e naturalmente i discorsi rituali. Adottato e utilizzato in Germania dalla celebrazione della battaglia di Lipsia nel 1815 sino ai raduni di partito a Norimberga, questo genere di spazio doveva essere chiaramente delimitato e distinto dall'ambiente circostante. Il primo tentativo di risolvere questo problema risale al « prato per la festa », sul quale i ginnasti si esibirono per la prima volta alle porte di Berlino; fu quindi seguito dai dibattiti su dove erigere i monumenti nazionali, per giungere infine all'ambientazione delle cerimonie a Norimberga. Per quanto diversi fossero i contenuti o divergenti le concezioni della politica, ci troviamo di fronte a uno sviluppo coerente dell'intera liturgia nazionalista, che fece della nuova politica un elemento basilare della storia moderna.

Ma la forma e il contenuto della nuova politica spiegano solo in parte il suo successo. L'aspirazione all'unità nazionale, a quel genere di comunità rappresentato da questa politica, era legata ai fattori sociali peculiari di quegli anni. Troppo scarse sono le nostre conoscenze intorno a questi fattori, ma sembra chiaro che l'area entro cui operò la nuova politica non può essere limitata a quelle classi marginali che talvolta vengono accusate di conferire, a livello di base, forza dinamica alla destra europea: agricoltori marginali, piccoli bottegai, artigiani in proprio, professionisti sottoccupati, impiegati, lavoratori

e funzionari statali mal pagati. E non era limitata nemmeno a coloro la cui esistenza e la cui carriera dipendevano da sussidi, appalti e contratti governativi². In realtà la composizione sociale della destra trascese, nella maggior parte d'Europa, queste classi: in Francia, per esempio, esisteva, al volgere del secolo XIX e all'inizio del XX, un vasto movimento dei lavoratori guidato dalla destra politica³. Non ci è possibile perciò accettare l'affermazione di alcuni marxisti secondo cui fu proprio il fatto di esserne stato lasciato completamente fuori a salvaguardare il proletariato da una significativa compromissione con la controrivoluzione. Da questo punto di vista molti lavoratori europei dimostrarono di avere una visione fuorviata dei propri problemi. La dinamica della destra non fu mai tanto marginale quanto lo erano quelle classi su cui erroneamente si afferma che essa si basasse.

Nel corso del nostro studio abbiamo mostrato come i lavoratori fossero attratti anch'essi dalla nuova politica, perché essa in realtà era una politica rivolta molto spesso (ma non sempre) a tutte le classi; abbiamo anche mostrato come l'ideale dell'unificazione nazionale fosse diffuso anche ai livelli più bassi della scala sociale e come le classi più umili vi fossero attratte per esempio attraverso le loro organizzazioni sportive e i cori maschili. Impossibile è invece accertare il numero di coloro che ne furono attratti. Sappiamo che non era esiguo, sebbene non abbracciasse la maggioranza della classe lavoratrice. In ultima analisi è certo che i lavoratori erano scarsamente rappresentati nel partito nazista e che nel 1930 raggiungevano circa il 21 per cento degli iscritti⁴. Ma più delle statistiche elettorali, è significativo notare che verso la fine della re-

² A. J. Mayer, *Dynamics of Counterrevolution in Europe, 1870-1956*, New York, 1971, p. 119.

³ G. L. Mosse, *The French Right and the Working Classes: Les Jaunes*, in «Journal of Contemporary History», luglio-ottobre 1972, pp. 185-209.

⁴ M. H. Kele, *Nazis and Workers*, Chapel Hill, N.C., 1972, p. 164.

pubblica di Weimar gli stessi partiti socialisti furono costretti a tener conto dell'atmosfera nazionalista.

Fu il momento in cui i comunisti rivaleggiarono attivamente con la destra per conquistarsi i voti nazionalisti, e persino il partito scialdemocratico si vide costretto a fare concessioni alla prevalente atmosfera nazionalista e antisemita. In questa situazione, l'elemento risolutore fu l'abilità dimostrata dai nazionalsocialisti nel costringere i loro avversari ad accettare il dibattito all'interno di una cornice da essi stessi creata⁵. Il fatto che siano stati i nazisti a delimitare con tanto successo il campo del dibattito politico dimostra non solo il loro successo nel far sentire la propria presenza, ma anche l'attrazione magnetica esercitata dall'appello nazionalista. Non vi è dubbio che la tradizione che era alle spalle della nuova politica abbia dato un valido contributo al raggiungimento di questa diffusione, e abbiamo visto come nel 1925 i lavoratori, nel loro cerimoniale, avessero ricollegato la repubblica da loro sostenuta con il biondo passato germanico.

Malgrado ciò possiamo ancora affermare che le masse « rimasero testimoni muti e incapaci di comprendere i grandi risultati raggiunti da un'età in cui la politica era compito di élites »⁶, in particolare durante il processo dell'unificazione tedesca. Questa affermazione però non vuole implicitamente negare che la nuova politica avesse reso possibile un notevole coinvolgimento di numerosi elementi di queste « mute » masse. Essi non riuscirono a determinare il corso immediato della politica tedesca, che era diretto da uomini come Bismarck o Hitler, ma non era neppure possibile ignorarne del tutto l'esistenza. Stando così le cose, la nuova politica non fece che cristallizzare ciò che in maniera piuttosto vaga è talvolta chiamato

⁵ G. L. Mosse, *German Socialists and the Jewish Question in the Weimar Republic*, in *Year Book of the Leo Baeck Institute*, XVI (1971), pp. 123-151; trad. it. *I socialisti tedeschi e la questione ebraica durante la Repubblica di Weimar*, in « Storia contemporanea », II (1971), n. 1, pp. 17-52.

⁶ Th. S. Hamerow, *The social Foundations of German Unification; Ideas and Institutions*, Princeton, N. J., 1969, p. 398.

opinione pubblica, la quale si forma in genere soltanto sulla base di ciò che pubblicano i giornali, anche se naturalmente questi ultimi sono stati sempre controllati da singoli individui, da piccoli gruppi. Grazie alla nuova politica molti individui furono così organizzati in una forza politica, espressione delle loro aspirazioni all'ordine, alla felicità e all'unità nazionale.

Volendo condurre un'indagine sulle origini sociali di un fenomeno storico, non dobbiamo dimenticare la forza d'attrazione esercitata dall'aspetto spirituale. L'isolamento dell'uomo era stato aggravato dalla società industriale, ma ciò non significava che la via d'uscita da questa situazione dovesse essere logicamente fornita da quegli stessi fattori sociali ed economici che ne erano la causa. La formalizzazione delle emozioni fu importante per i secoli XIX e XX così come lo fu per il secolo XV, in un tempo in cui, per citare le parole di Huizinga, « avendo una volta attribuito all'idea un'esistenza reale, la mente sente il bisogno di vederla vivere e può realizzare questo desiderio solo personalizzandola »⁷. Lungo tutto il corso della storia, la semplice presenza di un'immagine visibile delle cose sacre è stata sufficiente a dare ai credenti la certezza della loro verità. L'attrazione della nuova politica, evidentemente operante su tutte le classi, anche se diversa nel contenuto, potrebbe essere spiegata da queste perduranti ed eterne aspirazioni. « Il simbolismo mitico conduce a una oggettivazione dei sentimenti; il mito oggettivizza e organizza le speranze e i timori degli uomini e li trasforma in opere permanenti e durevoli »⁸.

L'essenza del nuovo stile politico era appunto costituita da queste opere. A tale proposito può essere utile fare ricorso all'antropologia e affermare che, in un certo senso, i monumenti nazionali furono i *totem* dei secoli XIX e XX. Claude Lévi-Strauss aveva indubbiamente ra-

⁷ J. Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*, trad. it. cit., p. 281.

⁸ D. Bidney, *Myth, Symbolism and Truth*, in *Myth, A Symposium*, a cura di Th. A. Sebeok, Bloomington, Ind., and London, 1958, p. 14.

gione quando asseriva che le grandi manifestazioni della società hanno origine a livello dell'esistenza inconscia⁹. Sono gli uomini a dar vita a queste manifestazioni, che sono solo un'ulteriore, anche se fisica, astrazione di un'idea in un sistema che spiega il mondo e promette di risolverne i problemi. La forma è imposta al contenuto e lo informa di sé. Il mito e il simbolo diventano una spiegazione della vita sociale, un fatto che tuttavia nella pratica non toglie importanza alla vita stessa. La « realtà obiettiva », come Marx l'avrebbe chiamata, fornisce lo sfondo e determina i limiti entro i quali il mito e il simbolo possono agire. La effettiva situazione politica della Germania fu infatti determinante nel fissare il contenuto del mito e del simbolo e il suo nesso con il nazionalismo. Il movimento dei lavoratori, pur accettando gran parte della forma della nuova politica e persino una parte dell'implicito nazionalismo, vi immise concetti di libertà, che interessavano direttamente la condizione del proletariato.

Nonostante però la diversità del contenuto, la forma e i presupposti fondamentali rimasero intatti: l'aspirazione a un mondo sano e felice e a una vera comunità, rappresentata dall'estetica della politica, in cui tutti potevano ritrovarsi uniti. Volendo dare una definizione più pedestre a ciò che Lévi-Strauss chiama « il ritmo cosmico » che sin dai primi tempi possiede l'umanità¹⁰, si potrebbe parlare di desiderio di stabilità e di punti fermi di riferimento in un mondo in mutamento.

In un'epoca che ha visto la crescita dei movimenti di massa, la nuova politica divenne una maniera di organizzare le masse, di trasformare una folla caotica in un movimento di massa. Non si trattava esattamente di un movimento di protesta in reazione a specifiche situazioni di disagio, come lo furono le rivolte per il pane durante la Rivoluzione francese, anche se in alcuni casi esso si estrin-

⁹ Cf. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, 1955; trad. it. *Tristi tropici*, Milano, 1960, p. 119.

¹⁰ *Ibidem*, p. 118.

secò in dimostrazioni politiche miranti a risultati di vasta portata¹¹, quanto piuttosto di una forma di politica di massa che faceva appello ad aspirazioni già radicate, e che cercava di ipostatizzarle mediante il mito, il simbolo e l'estetica della politica. Il nuovo stile politico tentò di prendere il posto di istituzioni, come il governo rappresentativo parlamentare, mediatrici tra governanti e governati.

Non è un caso che Benito Mussolini parlasse dei miti e dei riti necessari ad ogni rivoluzione e contemporaneamente paragonasse la folla non ancora organizzata a un gregge di pecore¹². Ma questa spinta verso l'organizzazione della folla era frutto non solo della politica di massa, ma anche della volontà di tener conto della storia. Friedrich Ludwig Jahn e molti altri con lui credevano che le feste dovessero essere spontanee e non imposte, e con questo essi intendevano dire che dovevano essere collegate con la storia e la tradizione, necessarie per esprimere aspirazioni radicate ed eterne in una forma simbolica altrettanto eterna. Ma perché questo interesse per la dimensione storica divenne così pressante proprio all'inizio del secolo XIX?

Il tempo non procede in ogni epoca della storia con eguale velocità; questa aumenta con il progresso dei mezzi di comunicazione e col ritmo più veloce della vita in un mondo in via di industrializzazione. All'inizio del secolo XIX avvenne proprio questo. Tutti noi avvertiamo vagamente come il tempo trascorra più veloce in città in confronto con quello che avviene nella « pacifica » campagna. Come può tale più intenso ritmo del tempo evitare il caos? Come possono sopravvivere forme permanenti di arte e di bellezza? Il problema è stato trattato da Goethe nella prefazione al *Faust*: come può sopravvivere una vera ed eterna poesia, in sostanza la fantasia dell'uomo, quando il pubblico entra in teatro fresco della lettura di effimere no-

¹¹ G. Rudé, *The Crowd in History; A Study of Popular Disturbances in France and England 1730-1848*, New York, 1964, p. 208.

¹² E. Ludwig, *Mussolinis Gespräche mit Emil Ludwig*, trad. it. cit., p. 119.

tizie quotidiane sui giornali? Gli uomini si affannano di qua e di là distrattamente e non hanno più il tempo per raccogliersi a pensare¹³. Ciò che Goethe accusava, tra il 1790 e il 1808, era proprio questo nuovo ritmo del tempo, di cui per tutto l'Ottocento il giornale fu il simbolo. Chi desiderava approfondimento e stabilità accusava il giornale di essere una forza malefica nemica della vera cultura.

Il richiamarsi alla storia fu una maniera per organizzare il tempo, per fare fronte al suo veloce trascorrere. In tal modo l'importanza data alla storia non fu necessaria solo per il mito e il simbolo, ma servì anche a preservare l'ordine di fronte al fluire sempre più veloce del tempo. L'ideale greco della bellezza affermato da Winckelmann, radicato com'era nella storia, rappresentava quella semplicità e quella calma grandezza in così netto contrasto con la fretta e l'irrequietezza dei tempi presenti. La nuova politica era il riflesso dell'età della politica di massa, della nuova attenzione rivolta alla storia e al tempo.

Ma anche a questo proposito dobbiamo conservare una visione distaccata. L'epoca che vide lo sviluppo della nuova politica fu anche quella che credette nel governo parlamentare. Benedetto Croce, ancora nel 1931, giudicava il secolo XIX come la grande età del liberalismo, proprio quella in cui il nuovo stile politico ricevette i suoi primi collaudi (1815-1830), come la vittoria del governo parlamentare sull'assolutismo¹⁴. Ed è così, indubbiamente, che molte persone giudicarono l'età in cui vivevano. Inoltre non tutti i tedeschi hanno desiderato l'unità nazionale. Vi fu un notevole settore dell'opinione pubblica che credeva nella esistenza sovrana di ogni singolo stato tedesco e che condannava perciò i tentativi prussiani per raggiungere l'unità nazionale. Tutti questi uomini e donne non

¹³ *Goethes Faust*, a cura di G. Witkowski, Leipzig, 1929, pp. 7, 60; vedi G. Steiner, *Language and Silence*, New York, 1970, p. 384. Sono debitore a George Steiner di molte acute osservazioni sulla natura del tempo qui esposte.

¹⁴ B. Croce, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, Bari, 1932, cap. IV e *passim*.

sono entrati nell'ambito della nostra indagine. Non si può pensare alla storia tedesca nel suo insieme come unicamente assorbita dalla ricerca dell'unità nazionale; molti liberali, i conservatori e anche i socialisti si preoccupavano di altri problemi, economici, di struttura sociale o di indipendenza regionale. Il nostro interesse è andato solo a una determinata corrente nella storia della Germania moderna, e ciò dovrebbe essere apparso evidente in tutto il nostro studio, ma è necessario riaffermarlo perché coloro che indagano sull'origine delle cose hanno la tendenza di fare affermazioni « assolute ».

Liberali, socialisti, positivisti, avevano tutti una diversa intuizione della politica del loro tempo; l'intuizione che se ne ebbe nell'ambito della realtà di cui ci siamo occupati, ci pare particolarmente importante per il suo nesso con il nazionalismo, i movimenti di massa e infine il nazionalsocialismo. Gli uomini e i movimenti da noi analizzati si sono posti in questo contesto nazionalista, indifferenti su quale potesse essere la loro base sociale. Si è recentemente detto agli storici di occuparsi meno di cultura e più delle mire economiche dei singoli gruppi e delle concrete richieste e realizzazioni di movimenti come il nazionalismo¹⁵. È un modo legittimo di affrontare il problema, ma, come speriamo di aver dimostrato, il nazionalismo e il nazionalsocialismo riuscirono ad assumere, nella loro realtà concreta, per molte persone, forse per la maggioranza, l'aspetto di una politica improntata a sentimenti che esercitavano una grande attrazione, giovandosi di ciò, si adoperarono per organizzarle in un movimento.

Bisogna anche ricordare che l'esperienza culturale fu nell'Europa centrale una realtà politica. L'affermazione di G.W.F. Hegel che lo spirito universale costituisce la cultura di una nazione¹⁶ è valida all'interno di una specifica

¹⁵ Vedi per esempio R. M. Berdahl, *New Thoughts on German Nationalism*, in « American Historical Review », LXXVII (1972), n. 1, pp. 69 ss.

¹⁶ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Berlin, 1937; trad. it. *Lezioni sulla filosofia della storia*, Firenze, 1967, vol. I *La razionalità della storia*, pp. 49-50.

tradizione, che in genere non è condivisa dall'Inghilterra o dagli Stati Uniti. Lo spirito, ha detto Hegel, forma la cultura e la cultura forma la nazione. Non vi è dubbio che in Germania questo pensiero rifletta l'essenza della tradizione pietistica, alla quale tanto spesso abbiamo fatto riferimento, e secondo la quale « la patria è dentro di voi ». Fu un'affermazione ribadita da uomini come Arndt e Jahn all'inizio del secolo XIX e ripresa dal drammaturgo Hanns Johst nel periodo del suo progressivo avvicinamento al nazionalsocialismo (1922): « La Germania? ... nessuno sa dove cominci, dove finisca. Non ha confini, Signore, in questo mondo ... esiste nel nostro cuore ... o non si troverà mai in alcun luogo »¹⁷. Robert Minder ha parlato a questo proposito di un'inclinazione dell'uomo tedesco a sbirciare dietro le quinte piuttosto che porsi davanti al sipario¹⁸. I capi nazisti (e Hitler) capirono che solo facendo leva su una simile attitudine avrebbero potuto dirigere verso l'oggettivazione politica idee di bellezza e di spiritualità.

Ci siamo occupati di un fenomeno culturale che non può essere classificato con i tradizionali canoni della teoria politica, perché esso non è stato costruito come un sistema logico o coerente, che possa essere compreso mediante un'analisi razionale di testi filosofici. Il fenomeno che è stato oggetto del nostro interesse è stato una religione laica, la prosecuzione, dai tempi primordiali e cristiani, di un modo di considerare il mondo attraverso il mito e il simbolo, di manifestare le proprie speranze e timori in forme cerimoniali e liturgiche.

La nuova politica ha riempito la Germania di monumenti nazionali e di feste pubbliche, oggettivazioni di aspirazioni conscie e inconscie in cui si riconobbero milioni di persone. Ma è bene ripetere che non stiamo affermando che il Terzo Reich avrebbe potuto vincere senza

¹⁷ Cit. in H. F. Pfanner, *Hanns Johst*, The Hague, 1970, p. 151.

¹⁸ R. Minder, *Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich*, Frankfurt, 1962, p. 50.

riportare tangibili successi nella lotta contro la disoccupazione e in politica estera. La liturgia è solo un fattore decisivo tra altri fattori, sebbene in questo caso essa sia un fattore che ci può aiutare a vedere la politica nazista nel modo con cui essa si vide. Se poi una liturgia possa essere considerata anche più fondamentale dei fattori sociali, questo dipende dal nostro giudizio sulla stessa natura umana. Per esempio, la fede nell'intrinseca bontà e razionalità dell'uomo porterebbe a giudicare la nuova politica come mera propaganda e manipolazione.

Abbiamo cercato di dimostrare che alcune correnti molto profonde informarono di sé quella concezione della politica che tanti uomini ritennero espressione della vera democrazia; difficile è accertare se dopo la fine della seconda guerra mondiale molta gente abbia continuato, dentro e fuori della Germania, a perseguirla¹⁹.

Non vi è dubbio che molti monumenti nazionali e molte feste di cui abbiamo parlato hanno perso alla fine il loro potere di attrazione; è invece incerto se tuttora molti uomini colleghino la bellezza eterna con qualcuno tra i monumenti nazionali che hanno occasione di visitare. Ormai noi non condividiamo più molti dei loro presupposti politici e persino estetici, e alcune specifiche manifestazioni della nuova politica ci sembrano legate alla loro epoca e ormai superate.

Malgrado questi fatti però un gran numero di persone oggi può ancora accettare quelle fondamentali aspirazioni alla compiutezza e al bisogno di oggettivazione che sembrano intrinsecamente connaturate all'umanità. Persino al giorno d'oggi vi è il desiderio per una interezza di vita strettamente collegato col mito e il simbolo. La politica e la vita devono reciprocamente compenetrarsi, e questo vuol dire che tutte le forme della vita devono politicizzarsi. La letteratura, l'arte, l'architettura e persino l'ambiente in

¹⁹ Per un'analisi della politica degli Stati Uniti sotto il profilo dello stile politico oggetto della nostra indagine, vedi M. Edelman, *The Symbolic Uses of Politics*, Urbana, Ill., 1967.

cui viviamo sono visti come simboli di atteggiamenti politici. A volte, quando sembra che il governo parlamentare non funzioni bene, gli uomini sono capaci di tornare a concepire la cultura come una totalità che comprende la politica. In queste circostanze gli uomini non pensano che la pressione del mondo può pesare gravemente sull'immaginazione letteraria²⁰, soffocando la creatività artistica e trasformando quella in pura e semplice documentazione di una situazione politica. Ma ciò che spesso viene condannato come politicizzazione di tutti gli aspetti della vita è in realtà una profonda corrente della storia che ha sempre condannato il pluralismo, la separazione della politica dagli altri aspetti della vita. Quando il governo rappresentativo, che simboleggia questa separazione, minaccia di crollare, gli uomini tornano a desiderare una casa bene arredata, dove ciò che è bello e dà piacere non sia separato da ciò che è utile e necessario²¹. Per quanto fosse lontana da un vero umanesimo, la nuova politica offriva una casa come questa.

La storia passata è sempre storia contemporanea. Il grandioso spettacolo da noi esaminato non è tanto lontano dai nostri problemi. Questo libro si occupa di un passato che per la maggior parte degli uomini sembrò concluso con la seconda guerra mondiale. In realtà è invece ancora storia di oggi.

²⁰ G. Steiner, *Language and Silence*, cit., p. 389.

²¹ H. Marcuse, *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt, 1965; trad. it. *Cultura e Società*, Torino, 1969, pp. 43 ss.

Indici

Indice dei nomi

- Ackermann, J., 68, 291
 Adelman, A., 23
 Albrecht, Ch., 119, 121, 198
 Alembert, J.-B. Le Rond, detto D', 116
 Arminio, vedi Ermano il cherusco
 Arendt, B. von, 119, 171, 273, 274
 Arndt, E. M., 41, 64, 70, 99, 100, 101, 112, 117-120, 126, 127, 129, 130, 137, 142, 150, 186, 197, 201, 301
 Bab, J., 255
 Bach, J. S., 125, 257
 Bachmann, E., 104, 105
 Bachtold-Stäubly, H., 74
 Balou, J., 180
 Bamberger, L., 190
 Bandel, E. von, 96, 97, 98, 99, 100, 105, 207
 Bauer, J., 283
 Baynes, N. H., 98
 Beethoven, L. von, 125, 257
 Begas, R., 102, 103
 Bemer, K. E., 108
 Berdahl, R. M., 300
 Bernini, G. L., 147
 Bernstein, E., 232
 Besser, J., 279
 Bessonnet-Faure, G., 180
 Beyreuther, E., 42
 Biddiss, M. D., 30
 Bidney, D., 296
 Bismar, O. von, 43, 46, 67, 68, 69, 73, 88, 103, 104, 106, 107, 109, 142, 143, 212, 224, 247, 255, 295
 Bizet, G., 237
 Bloch, M., 7, 10, 16
 Bodelschwing, F. von, 136-140, 142
 Bodelshwing, G. V., 136
 Boeckel, O., 176, 177, 178
 Boehm, M. von, 224
 Bonatz, P., 107, 191, 268
 Bonet-Maury, 179
 Bormann, M., 221
 Bötticher, C., 63
 Boulanger, G.-E.-J.-M., 173, 174
 Boulee, 84, 85
 Breker, A., 56
 Brenner, H., 37, 272, 277
 Brook Rabinbach, J., 23
 Bruckner, A., 91
 Burden, H. T., 261, 271
 Camper, P., 37
 Carus, C. G., 77
 Cathnath, Fr., 101
 Chamberlain, A. N., 267
 Chamberlain, H. S., 79, 159, 160
 Chenier, J., 40
 Christ, J., 84, 85
 Clemen, P., 81
 Conti, E. C., 87
 Cornelius, P. van, 92, 93
 Courths, H., 277, 278
 Croce, B., 299
 D'Annunzio, G., 161, 284
 Dahn, F., 68
 Daiches, D., 278
 Dalcroze, E. J., 223, 224, 225, 226
 David, J. L., 46
 De Felice, Ph., 43
 De Felice, R., 37, 289
 Dehio, L., 93
 Dehlinger, A., 63, 263, 267, 269, 270
 Delsarte, F., 226
 Dessoir, M., 103
 Devrient, E., 162
 Dieckert, J., 194, 195, 196
 Dinglinger, J. M., 70

- Dommanget, M., 239, 240, 242
Dowd, D., 40
Dreeso, O., 244, 245
Duncan, I., 223
Durand, J. N. L., 84
Dürer, A., 153
- Edelman, M., 302
Eggert, Kl., 263
Eiselen, E., 58, 77, 128, 140, 186, 188
Eisner, K., 237, 240, 241, 242
Endrulat, B., 133, 135
Engels, F. N., 14, 33, 233
Epp, R. von, 218
Erikson, E. H., 39
Erlach, F. von, 70
Ermanno il cheruscio, 95, 96, 97, 118, 195, 205, 207, 282
Escherich, 218
Euler, C., 64, 72, 106, 187
Ewald, W., 213, 214
- Federico I Barbarossa, 102
Federico Guglielmo IV di Prussia, 59, 93
Federico II il grande di Prussia, 71, 82, 83, 86, 93, 100, 119, 263
Fenstel, H. von, 265
Ferting, H., 23
Fischer, E. K., 250
Fischer, Th., 107
Flex, W., 255
Frank, W., 176
Franz, C., 65
Frenzel, E., 68
Frick, W., 210
Friedrich, C. D., 270
Funke, W., 283
- Galton, F., 160
Gamm, H. J., 76
Geibel, E., 197
Gerard, R., 32
Gervinius, G. G., 29, 30
Gilly, F., 59, 70, 71, 72, 82, 83, 86, 89, 93, 95, 96, 97, 100, 101, 105, 110, 112, 147, 163, 263, 264
Giovanna D'Arco, 179
- Giovanoli, Fr., 240, 241, 243
Gluck, C. W. von, 224
Gobineau, A. De, 29, 30
Goebbels, J., 124, 168, 170, 196, 277
Goering, H., 266
Goethe, J. W. von, 61, 161, 298, 299
Gorgen, H. P., 288, 289
Götsch, G., 210, 211
Götz, K. A., 169, 170
Griewank, K., 131
Grimm, H., 182
Grimm, R., 31, 43
Grisas, E., 245
Guglielmo I, 99, 102, 103, 137, 146, 147,
Guglielmo II, 45, 205
Gunther, H. F. K., 56
Gunther, R. W., 233
Gutman, R. W., 95
- Hass-Berkow, G., 166
Haase, R., 201
Hahn, W., 74
Hallerstein, H. von, 71
Hamerow, Th. S., 293
Händel, G. F., 125
Hansen, T. E. von, 262, 263, 265
Hasse, E., 141
Heer, Fr., 262, 287
Hegel, G. W. F., 13, 33, 300, 301
Held, M., 283
Henking, R., 70
Henlein, K., 196, 197
Herder, J. G., 71
Herderer, O., 87, 88, 89, 92
Hermand, J., 31, 154
Herre, P., 91
Herrig, H., 167, 168
Herzl, Th., 144
Hess, R., 210
Hettner, H., 95
Heuss, Th., 36, 37, 81
Heyen, Fr. J., 288
Heyl, F., 100
Heyse, P., 52
Himmler, H., 68
Hindenburg, P. von, 109, 110, 111, 255

- Hirschl, O., 178
 Hitler, A., 11, 12, 14, 15, 16, 26, 33, 36, 39, 44, 47, 56, 59, 60, 63, 70, 84, 85, 91, 93, 98, 111, 112, 115, 134, 139, 152, 155, 159, 160, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 196, 209, 210, 219, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 295, 301
 Hoffmann, A., 104, 133
 Hoffmann-Ostwald, D., 252, 253, 256
 Hoffmann, K., 73, 74, 77, 99, 119
 Hoffman, L., 252, 253, 256
 Hogmann, D., 252
 Holder, A., 90
 Huizinga, J., 7, 31, 296

 Ibsen, H., 255
 Innes, D. C., 254

 Jacques, E., 223, 224
 Jahn, F. L., 58, 64, 72, 77, 78, 105, 106, 117, 118, 120, 126, 128, 136, 139-140, 142, 144, 145, 149, 153, 155, 180, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 217, 227, 233, 298, 301
 Jenks, W. A., 276
 Johst, H., 108, 167, 168, 275, 301
 Junghans, K., 112

 Kaiser, G., 41, 85, 117
 Kamenka, E., 22
 Kantorowicz, A., 27
 Kaufmann, E., 67, 72
 Kautsky, K., 245
 Kele, M. H., 294
 Keller, G., 162
 Kindermann, H., 274, 275
 Kirchhoff, U., 48
 Kirschner, gesuita, 71
 Klebetz, L., 210, 211
 Klenze, L. von, 60, 89, 90, 92, 93, 96, 97, 134, 263
 Klimsch, F., 108
 Knilli, Fr., 248

 Kraus, Af., 86
 Kreis, W., 67, 68, 69, 70, 72, 93, 103, 104, 105, 106, 107, 113, 264, 270
 Krüger, J., 108, 110
 Krüger, W., 109, 110
 Kuhn, A., 173
 Kuppe, R., 173
 Kurze, D., 112

 Laban, R. von, 224, 225, 226, 227, 251
 Lassalle, F., 125, 173, 232, 233, 235, 236, 240, 241, 247, 281, 286
 Laurent, J., 49
 Le Bon, G., 9, 38, 39, 174, 285
 Ledoux, C. N., 67, 68, 72, 83, 84, 94
 Lehmann, L., 163
 Levi-Strauss, C., 296, 297
 Levy, O., 34
 Liebenfels, L. von, 278, 279
 Liebeknecht, W., 248
 Lindner, W., 113
 List, G., 278, 279
 Ludwig, E., 25, 298
 Lueger, K., 172, 173, 174, 175, 176, 178, 281, 286, 293
 Luigi I di Baviera, 58, 60, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 136
 Luigi XV, 67
 Lutero, M., 65, 120, 155, 167, 276

 Mc Dougall, W., 43
 Mack, R., 177
 Mahler, G., 274, 277, 278
 Mann, Th., 78, 79
 Marcuse, H., 303
 Mares, H. von, 270
 Marguerite, 257
 Markart, H., 270
 Marlitt, E., 52, 277, 278
 Marx, K., 13, 14, 33, 37, 233, 268, 287
 Massimiliano I Giuseppe di Wittelsbach, di Baviera, 87
 Massing, P. W., 177
 Massmann, H. F., 122
 Mathiez, A., 39

Indice dei nomi

- May, K., 278
 Mayer, A. J., 294
 Mayer, H., 151, 152, 153, 216
 Meier-Lengo, K., 97
 Meissner, C., 107
 Mendelssohn-Bartholdy, A. von
 140
 Merz, H., 165
 Metzner, F., 108
 Meyenn, H. W. von, 123
 Meyer, Fr. A., 164
 Meyer, G. A., 42, 102
 Meyer, H., 53
 Minder, R., 304
 Mirabeau, H. G. de, 39
 Mirbt, R., 165, 166, 167, 169
 Mitchell, A., 241
 Moeller von der Bruck, A., 62,
 78
 Moser, F. C. von, 41
 Mosse, G. L., 7-16, 18, 27, 28,
 53, 57, 98, 150, 151, 153, 160,
 161, 164, 180, 222, 228, 274,
 278, 279, 287, 289, 292, 294, 295,
 Mozart, W. A., 237
 Müller, G., 136, 140
 Müller, J., 90, 138
 Mühsan, E., 236
 Münchow, U., 248, 258
 Muntzer, Th., 238
 Mussolini, B., 9, 10, 14, 15, 25,
 29, 33, 39, 44, 50, 161, 225, 289,
 290, 298
 Mutesius, H., 103

 Na'Aman, S., 203
 Nägli, H. G., 199
 Napoleone III, 99, 136
 Napoleone, 44, 47, 59, 73, 76,
 82, 92, 201
 Neckel, G., 90
 Neuendorf, E., 188, 190, 192, 193,
 194, 195, 196, 243
 Neueschaefer, W., 170
 Nietzsche, F., 33, 34
 Nipperdev, Th., 81, 183
 Noack, V., 234
 Nolte, E., 27
 Nordau, M., 272
 Novalis, 117

 Oelmüller, W., 51

 Papen, F. von, 196
 Patai, R., 145
 Paucker, M., 256
 Petersen, J., 152, 162, 163, 164
 Pfanner, H. F., 301
 Pfutzner, K. L., 249
 Piechowski, P., 258
 Pieck, W., 256
 Piontkowitz, H., 283
 Piranesi, G., 71
 Piscator, E., 254, 256
 Preusner, E., 198, 199, 202
 Priewe, B., 212

 Quitsch, H., 94

 Radzibor, H. von, 202
 Rathenau, W., 103
 Rauschnig, H., 282
 Reeg, W., 208
 Reiners, K. F., 23, 283
 Reinhardt, M., 274
 Ribbe, W., 112
 Rietdorf, A., 83, 263
 Ritzhaupt, A., 221
 Rohe, K., 182
 Roller, A., 274, 275
 Rosenberg, A., 14, 35, 164, 170,
 210, 226
 Rothfels, H., 45
 Rousseau, J. J., 26, 115, 116, 117,
 128, 142, 180, 286
 Rudé, G., 30, 298

 Saint-René Taillandier, 131
 Sammler, G., 75
 Scheffel, J. V. von, 197
 Schelung, F. W., 133
 Schemm, H., 75
 Schenckendorf, M. von, 141
 Schiller, J. C. F., 50, 54, 55, 132-
 135, 247, 255
 Schilling, J., 100
 Schinkel, K. F., 59, 60, 82, 83,
 163
 Schlageter, A. L., 113, 218, 290
 Schlegel, F. von, 55, 56, 71, 72,
 163
 Schleiermacher, F., 119, 121

- Schliepmann, H., 105
 Schlosser, R., 168, 169
 Schmahl, E., 177, 178
 Schmeer, K., 8, 25, 125, 139
 Schmidt, H., 96, 98, 99
 Schmitz, B., 72, 104, 105, 110, 147, 271
 Schimtz, Fr., 112, 141
 Schmitz, H., 112
 Schnabel, F., 81
 Schnauber, C., 285
 Scholem, G., 32, 33
 Schonerer, G. von, 175, 176, 196
 Schrader, H., 68, 82, 86, 109, 113
 Schrann, P., 76
 Schrann, P., 169, 170
 Schröder, L. von, 151, 156
 Schroder, W., 77, 188, 189
 Schuler, W., 156, 160
 Schulze, J., 53
 Schumann, G., 154
 Schwanthaler, L., 107
 Schweitzer, J. B. von, 258
 Sebeok, Th. A., 296
 Seidelmann, K., 193
 Seipel, W., 177
 Semper, G., 60, 94, 99, 157, 163, 263, 264, 265, 271
 Shakespeare, W., 134, 164
 Siemens, W. von, 141
 Soboul, A., 144
 Söhneggn, O., 125, 221
 Solé, J., 71
 Sorel, G., 38
 Speer, 22, 53, 59, 60, 70, 83, 85, 98, 192, 222, 227, 228, 261, 264, 265, 266, 269, 270, 271, 273, 278, 280, 283
 Spitzner, A., 105
 Staudinger, M., 199, 203, 204
 Stefan, P., 226
 Stein, A., 281, 285
 Steiner, G., 299, 303
 Stephan, H., 68
 Stoecer, A., 139
 Stock, K., 223, 224
 Strack, 154
 Streubel, E., 207, 208
 Strothmann, D., 37
 Tacito, 137
 Taut, B., 112
 Teodorico, 68, 69, 72, 104
 Tessenow, H., 223, 269
 Thieme, C., 105
 Thoma, L., 219
 Thorlby, A., 278
 Thorwaldsen, B., 96
 Timmermann, H., 246
 Toller, E., 43, 44, 250
 Treitschke, H. von, 52
 Troost, G., 270
 Troost, L. P., 60, 263, 264
 Tschammer und Osten, H., von, 196
 Uhland, L., 197
 Valentin, V., 128, 129
 Veit-Brause, I., 183, 201
 Villard, P., 262, 282
 Vischer, F. Th., 50, 51, 52, 53, 55, 56, 62, 79, 151, 153, 215, 216, 222, 271
 Vitruvio, 88
 Vivarelli, R., 39
 Vogel, H., 71, 72
 Vogt, A. M., 71, 84, 88
 Volkmann, L., 87
 Vondung, Kl., 124, 152, 155, 166, 168, 209
 Wachler, E., 162, 163, 164, 165
 Wagenheim, G. von, 252
 Wagner, C., 79, 150, 159, 160
 Wagner, R., 65, 79, 95, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 164, 165, 167, 168, 171, 226, 237, 253, 257, 273, 274
 Wagner, W., 150, 160
 Weininger, O., 287
 Westerich, T., 168
 Whiteman, P., 228
 Wickersdorf, 224
 Wighan, 222, 223, 224, 225, 226
 Winckelmann, J. J., 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 65, 69, 70, 77, 78, 83, 84, 88, 94, 116, 158, 271, 299
 Winger, H. M., 96
 Wirth, J. G. A., 128, 129
 Witkowski, G., 299

Indice dei nomi

Wolzoven, H. von, 154
Wynecken, C., 224

Zelter, K. F., 199, 200

Ziegler, A. S., 209, 274, 277, 278
Zinzendorf, N. L. von, 41
Ziolkowski, Th., 31
Zola, E., 255